اَفسانوی اَدب کی نئی قرأت

پروفیسر صغیر افراہیم

اَفسانوی اَدب کی نئی قرأت

پروفیسر صغیر افراہیم

کتاب	:	افسانوی ادب کی نئی قرأت
ناشر/مصنف	:	ڈاکٹر صغیر افراہیم
پتہ	:	پروفیسر شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ-۲
سال اشاعت	:	فروری ۲۰۱۱ء
تعداد	:	چار سو
قیمت	:	Rs.300/=
کمپوزنگ	:	یگانہ کیلیگرافرس شمشاد مارکیٹ، علی گڑھ۔ رابطہ:9358996020
طباعت	:	مسلم ایجوکیشنل پریس بنی اسرائیلان، علی گڑھ۔ رابطہ:9897165496

تقسیم کار

ایجوکیشنل بُک ھاؤس

مسلم یونیورسٹی مارکیٹ، علی گڑھ-۲

Name of Book	:	**Afsanvi Adab Ki Nai qir'at**
Author and Publisher	:	**Prof. Saghir Afraheim**
Mobile No	:	**09358257696** **e-mail: s.afraheim@yahoo.in** **:seemasaghir@gmail.com**
Price	:	**Rs.300./=**
Distributer	:	**Educational Book House** **Muslim University Market,** **Aligarh-2---Ph.No.0571-2701068** **e-mail:ebh786@yahoo.com**

یہ کتاب فخرالدین علی احمد میموریل کمیٹی، حکومت اتر پردیش، لکھنؤ کے
مالی تعاون سے شائع ہوئی۔

پروفیسر شافع قدوائی

کے نام

جو کتابوں سے اُلجھتے ہیں انہیں کیا معلوم

استفادہ جو کرے تجھ سے وہ قابل ہو جائے

راشد انور راشدؔ

ترتیب

●●●

مقدمہ

پروفیسر محمد انصار اللہ

''صغیر افراہیم-----افسانے کے نقاد''

میر علی اوسط رشکؔ نے خوب کہا ہے ؎

نہیں موقوف اولاد و کمال و خلق و دولت پر
بڑی تقدیر ہے دنیا میں جس کو نام ملتا ہے

تجربہ سے معلوم ہوتا ہے کہ سب سے بہتر عمل جس سے کسی شخص کو نام ملتا ہے مدرّسی یا معلّمی ہے۔ اس پیشہ کی بدولت ذوقؔ اور غالبؔ کے کارناموں کے طفیل میں حافظ شوقؔ اور میاں معظّم کو جو حاصل ہوا تھا، وہی عزیز دانشمند پروفیسر صغیر افراہیم کے کمالاتِ فیض سے مجھ بے بضاعت، گمنام اور گوشہ نشین کو بھی میسر آیا ہے۔

ڈاکٹر صغیر افراہیم اتر پردیش کے ضلع اناؤ کے ایک معزز اور موقر گھرانے میں ۱۹۵۳ء میں پیدا ہوئے۔ اُن کے والد ڈاکٹر محمد یعقوب بیگ پیشہ کے اعتبار سے

ڈاکٹر تھے اور سید ابراہیم شاہ کے نہایت عقیدتمند تھے۔ شاہ صاحب کے بیٹے ڈاکٹر سید محمد افراہیم شاہ اپنے وقت کے خدارسیدہ بزرگوں میں شمار ہوتے تھے۔ پروفیسر صغیر افراہیم کے والد محمد یعقوب بیگ صاحب ادبی ذوق بھی رکھتے تھے۔ اناؤ میں ان کا مطب علم دوست حضرات کا مرکز تھا۔ اُن کے مزاج کا انکسار، طبیعت کی نیکیاں اور علم دوستی ڈاکٹر صغیر افراہیم کو اُن سے ورثے میں ملی ہیں۔

ڈاکٹر صغیر افراہیم نے ابتدائی تعلیم تو اناؤ میں ہی حاصل کی تھی۔ اس کے بعد کوئی بیس بائیس سال کی عمر میں اعلیٰ تعلیم کے لیے علی گڑھ آئے اور اُسی وقت سے وہ میرے قریب رہے۔ عزیزی صغیر افراہیم کے والد محترم جب بھی علی گڑھ آتے تو میرے غریب خانے کو بھی عزت بخشتے تھے۔ صغیر سلمہ، بھی معمولاً ساتھ ہوتے تھے۔ اُسی زمانے میں یہ بات سامنے آئی کہ صغیر افراہیم کو نہ صرف افسانوں اور ناولوں سے دلچسپی ہے بلکہ وہ خود بھی چھوٹی چھوٹی کہانیاں لکھتے تھے۔ درسی اور نصابی ضرورتوں سے انھوں نے جو مضامین لکھے تھے بیشتر بہت اچھے ہوتے تھے۔ شُدہ شُدہ چھوٹے بڑے رسالوں میں اُن کے چھپنے کا سلسلہ بھی شروع ہوگیا۔

عزیزی صغیر افراہیم ایک محنتی اور اچھے طالب علم ثابت ہوئے۔ شعبہ میں میرے رفیقِ شفیق ڈاکٹر نعیم احمد (خدا مغفرت کرے) اُن کی کارکردگی سے بہت متاثر تھے اور ان کے علمی معاملات پر خصوصیت سے نظر رکھتے تھے۔ یہ خوشی کی بات ہے کہ عزیزی صغیر افراہیم نے ''اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل'' کے عنوان سے ان کی نگرانی میں پی ایچ ڈی کے لیے اپنا مقالہ ۱۹۸۵ء میں مکمل کیا۔ ڈاکٹر نعیم احمد جدید دور کی ادبیات پر اچھی نظر رکھتے تھے۔ چنانچہ اُن کی نگرانی میں مذکورہ موضوع پر جو مقالہ مکمل ہوا، متعلق حلقوں میں اُس کی کماحقہٗ پذیرائی ہوئی۔

سارے موانعات کے باوجود صغیر افراہیم نے اپنی جدو جہد کو جاری رکھا، امتیازی حیثیت سے ایم اے کر لینے کے بعد انھوں نے جو مضامین لکھے تھے، اُن میں سے منتخب پانچ مضامین پر مشتمل ایک مجموعہ ''پریم چند---ایک نقیب'' کے عنوان سے کتابی صورت میں ۱۹۸۷ء میں چھپوا کر شایع کیا۔ان مضامین کی کیفیت مختصر لفظوں میں اس طرح بیان کی جاسکتی ہے:

پہلا مضمون --- پریم چند پر مختلف تحریکوں کے اثرات---اپنی نوعیت کے اعتبار سے کسی حد تک تحقیقی ہے۔

دوسرا مضمون --- ہوریؔ--ایک علامتی کردار---اُس عہد کے ایک عام کسان کی زندگی کیسے بسر ہوتی ہے اور اُس پر کیا گذر جاتی ہے، اِس کو سمجھنے کے لیے ہوریؔ کا مطالعہ ناگزیر ہے۔

تیسرا مضمون --- ---''شاہکار تخلیق-- کفن''---اِس میں پریم چند کا مشاہدہ، فکر، تخیل، زبان و بیان اور فنّی صلاحیتیں معراجِ کمال پر پہنچی ہوئی ہیں۔

چوتھا مضمون --- ''افسانہ نگار---پریم چند''---پر اجمالی تبصرہ اور

پانچواں مضمون --- سوانحی کوائف پر مبنی ہے۔

اس مجموعے میں صغیر افراہیم نے پریم چند کے عہد تک کی برصغیر کی اُن اہم ترین تحریکوں کا تحقیقی اور تنقیدی جائزہ لیا ہے جن سے پریم چند نے شعوری یا غیر شعوری طور پر اثرات قبول کیے تھے یا اُن کے ذہن پر اثرات مرتب ہوئے تھے۔خود صغیر افراہیم کا کہنا ہے کہ:

''شاید میں نے پہلی بار پریم چند کے یہاں تحریک آزادیٔ وطن کے جانبازوں میں حضرت شاہ ولی اللہ کی تحریک مجاہدین، کے جاں نثاروں کا عکس دکھایا ہے۔ پریم چند کو تاریخی ناولوں کے غائر مطالعہ کا اعتراف ہے۔ یہ ناول عموماً مجاہدین کی سرفروشی پر مبنی ہوتے تھے۔ مجاہدین کی جانبازی سے وہ خاص طور پر متاثر ہوئے جس کی واضح جھلک ان کی تحریروں میں ملتی ہے......''

یہ مجموعہ ادبی حلقہ میں اس حد تک پسند کیا گیا کہ اس کے ۱۹۹۶ء، ۱۹۹۹ء اور ۲۰۰۹ء میں نئے ایڈیشن آئے، ہندی میں بھی ترجمہ کیا گیا اور اُتر پردیش حکومت نے مصنف کو انعام سے نوازا۔

مذکورہ پہلی کتاب کی جس طرح پذیرائی ہوئی، اُس سے صغیر افراہیم کو بہت حوصلہ ملا اور اُن کے یہاں خود اعتمادی کی صورت پیدا ہوئی۔ اب وہ ایک پختہ کار صاحبِ قلم اور لائقِ اعتماد نقاد تھے۔ انھوں نے پی ایچ ڈی کے لیے اپنے تحقیقی مقالے کو ''اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل'' کے عنوان سے کتابی صورت میں پہلی بار ۱۹۹۱ء میں چھپوا کر مشتہر کیا۔ یہ مقالہ پانچ ابواب پر مشتمل ہے۔

پہلا باب: اردو افسانہ---اس میں افسانہ کی تعریف اور پس منظر کو پیش کرنے کے ساتھ ساتھ افسانہ کی ابتدا سے بھی مدلل بحث کی گئی ہے۔

دوسرا باب: اس میں پریم چند اور اُن کے ہم عصر مشہور افسانہ نگاروں کے کارناموں کا تجزیہ کر کے اُن کی حقیقت نگاری اور اُن کے زمانے میں مہاجنوں اور زمینداروں وغیرہ کی طرف سے

غریب عوام کے استحصال وغیرہ کو دکھایا گیا ہے۔

تیسرا باب: اس میں رومان پسند افسانہ نگاروں کے افسانوں کا جائزہ لیا گیا ہے اور یہ بھی ظاہر کیا گیا ہے کہ ان سے ہندوستان کی اصل زندگی کے بنیادی مسائل کا شعور حاصل نہیں ہوتا ہے۔

چوتھا باب: تشکیلی دور کے کچھ اور افسانہ نگار---اس باب میں حقیقت پسندانہ رُجحانات اور رومانی میلانات کے دیگر افسانہ نگاروں کے تعارف کراتے ہوئے خصوصی توجہ راشد الخیری پر دی گئی ہے۔ وہ اس حصہ میں مترجم اور مزاحیہ افسانہ نگاروں کو بھی زیر بحث لائے ہیں۔

پانچواں باب: اردو افسانہ میں جدید رُجحانات---اس باب میں ۱۹۳۲ء سے ۱۹۳۶ء تک شایع ہونے والے افسانوں کا تعارف کرایا گیا ہے۔ اس میں افسانوں کے مشہور مجموعہ ''انگارے'' سے مفصل بحث کی گئی ہے اور اسے پریم چند کے شاہکار افسانہ ''کفن'' پر ختم کیا ہے۔

اس مقالہ کا آخری جزو ''اختتامیہ'' ہے۔ اس میں ماحصل کے علاوہ اُس دور کے تمام افسانہ نگاروں کے سوانحی کوائف اور تخلیقات کی تفصیلات درج ہیں۔ آخر میں ''کتابیات'' کے عنوان سے ماخذ اور پھر بنیادی ماخذ کی فہرست چونکا دینے والی ہے۔ اُن کی اِس جاں فشانی اور عرق ریزی سے یہ بھی اندازہ ہوتا ہے کہ ہمارے آج کے بعض ریسرچ اسکالرز اور اساتذہ

خود اپنے موضوعات سے متعلق مطبوعہ کتابوں کے وجود سے بھی
ناواقف رہ جاتے ہیں۔ میری دُعا ہے کہ رسل و رسائل اور
کتابوں تک رسائی کے ذرائع ایسے ہو جائیں کہ مذکورہ صورتِ
حال باقی نہ رہے۔

پروفیسر صغیر افراہیم کی اس کتاب کا پہلا ایڈیشن جلد ختم ہو گیا۔ ۲۰۰۹ء میں
پبلشر نے اس کا دوسرا ایڈیشن شائع کیا ہے جس نے صغیر افراہیم کی تصانیف کا شمار
اس طرح کرایا ہے۔

پہلی کتاب۔ ''پریم چند---ایک نقیب'' پریم چند کے فنی اور فکری محرکات کا
احاطہ کرتی ہے۔

دوسری کتاب۔ ''اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل'' ۱۹۰۱ء سے ۱۹۳۶ء
تک کے افسانوں کا تحقیقی اور تنقیدی جائزہ ہے۔

تیسری کتاب۔ ''نثری داستانوں کا سفر اور دوسرے مضامین'' اس میں
داستان، ناول اور افسانہ کے تجزیاتی مطالعہ کے علاوہ دیگر اصنافِ ادب پر بھی مدلل
اور موثر نگاہ نقد ڈالی گئی ہے۔ یہ کتاب ۱۹۹۵ء میں شائع ہوئی تھی۔

چوتھی کتاب۔ ''اردو فکشن--- تنقید اور تجزیہ'' ہے۔ ۲۰۰۳ء میں چھپنے والی
یہ کتاب بھی مذکورہ تینوں کتابوں کی طرح افسانوی ادب کے قدیم و جدید اسالیب،
ان کی تفہیم اور تجزیے پر مبنی ہے۔ اس مجموعہ کے شروع میں جناب شافع قدوائی کے
''حرف اول'' کے علاوہ خود مصنف کے بیان سے کتاب کی نوعیت، مطالب اور ان
کی قدر و قیمت کا اندازہ کیا جا سکتا ہے۔ مذکورہ کتاب کے بیشتر مضامین کو اپنے
موضوع اور مطالب کے اعتبار سے اولیت حاصل ہے اور ان کے لیے میں ڈاکٹر

صغیر افراہیم کو مبارکباد دیتا ہوں۔پچھلے سال شائع ہونے والی اُن کی کتاب ''اردو کا افسانوی ادب (تحقیقی اور تنقیدی مضامین)'' میں کُل بیس مضامین شامل ہیں۔اس مجموعہ کے لیے ''حرف آغاز'' محبّی شارب ردولوی نے لکھا ہے:

> ''صغیر افراہیم کے مضامین سادہ اور شفاف زبان میں ہوتے ہیں۔بعض مضامین خاکے کا لطف بھی دیتے ہیں...... وہ ایک روشن فکر ناقد ہیں اس لیے اُن کے تنقیدی تجزیے وسیع اور ادبی اقدار پر قایم ہیں۔''

اس کتاب کی تزئین (Prelude) بہت مفصل، پچاس صفحوں پر مشتمل، جناب انیس رفیع کی رقم کردہ ہے--- حاصل کلام یہ ہے:

> ''پروفیسر صغیر افراہیم اپنی تنقیدی صلاحیتوں کے تشکیلی دور کے آخری مرحلے سے گذر چکے ہیں۔مشق ومحنت اور لگن، فن سے فرہاد کا سا خلوص، اُن کے بہترین سرمایے ہیں اُس پر مستزاد زبان و بیان پر قدرت، تجزیاتی استعداد کے ساتھ اُن کے یہاں تلاش وجستجو کی چاہت بھی ہے۔''

خود ڈاکٹر صغیر افراہیم نے کتاب کے آخر میں ایک بہت ہی کام کی بات کہی ہے:

> ''جس کثیر تعداد میں افسانے منظر عام پر آرہے ہیں اُتنی ہی تعداد میں تنقیدی مضامین بھی لکھے جارہے ہیں۔بس ضرورت انتخاب کی ہے۔ایسا انتخاب جو بیباکانہ ہو اور رو رعایت کے بغیر ہو۔''

صغیر افراہیم نے بڑے حوصلے اور شوق سے قابلِ قدر اور لائقِ تحسین کام

کیے ہیں۔ ان کی اب تک کی کارکردگی کی روشنی میں یقین سے کہا جا سکتا ہے کہ انتخاب کا کام جس کی اہمیت اور ضرورت کی خود انھیں نے نشاندہی بھی کی ہے، وہ خود کریں گے۔ انشاءاللہ۔

○

اُن کی تازہ ترین کتاب (افسانوی ادب کی نئی قرأت) کے مضامین کے مطالعہ سے قارئین پر یہ بات بخوبی روشن ہو جائے گی کہ پروفیسر صغیر افراہیم نے افسانوی ادب کو اپنی زندگی کا اوڑھنا بچھونا بنا لیا ہے۔ اُنھوں نے قدیم اور جدید ادب پر گہری نظر ڈال کر تحقیق اور تنقید کا حق ادا کیا ہے۔ ماضی حال اور مستقبل تینوں اُن کے قلم کی گرفت میں ہیں۔ وہ ماضی کی کاوشوں کا بھی ذکر کرتے ہیں اور حال میں لکھی گئی کتابوں پر بھی روشنی ڈالتے ہیں۔ اُن کی نظر میں عمر کے اعتبار سے چھوٹے بڑے کی کوئی تخصیص نہیں ہے۔ اُن کا بس ایک یہ اصول معلوم ہوتا ہے کہ اگر کوئی ادبی، تحقیقی اور تنقیدی کارنامہ قابلِ ذکر ہے تو اس کا تذکرہ ضرور ہونا چاہیے اور جس کا جو حق ہے اُسے ملنا چاہیے۔ وہ اپنے اساتذہ کی خدمات پر بھی روشنی ڈالتے ہیں، اپنے ہم عصروں پر بھی مضامین لکھتے ہیں اور اپنے چھوٹوں کی تعریف کرنے میں بھی بخل سے کام نہیں لیتے ہیں۔

بیشتر حضرات پروفیسر صغیر افراہیم کو پریم چند اور افسانے کے ناقد کی حیثیت سے جانتے تھے لیکن اب ان کی اِس کتاب کے مضامین سے انھیں اندازہ

ہوگا کہ عزیزی صغیر افراہیم کا میدان خاصہ وسیع ہو چکا ہے۔ اب وہ پریم چند تک محدود نہیں ہیں بلکہ ان کے دائرۂ کار میں ابوالکلام آزاد بھی ہیں چونکہ صغیر صاحب افسانوی ادب کے ناقد ہیں اس لیے انھوں نے ابوالکلام آزاد کی افسانہ نگاری کو موضوع بنایا ہے۔ یہ ابوالکلام آزاد کی تحریروں کے مطالعہ کی بالکل نئی جہت ہے۔ عموماً لوگ انھیں غبارِ خاطر، تذکرہ، الہلال، البلاغ، تفسیر قرآن وغیرہ کے حوالے سے جانتے ہیں۔ اگر وہ بھی اس حوالے سے گفتگو کرتے تو پھر نئی کیا بات ہوتی۔ ڈاکٹر صغیر افراہیم نے ابوالکلام آزاد کی کہانیوں کو تلاش کر کے قارئین کی خدمت میں ایک نئے ابوالکلام آزاد کو پیش کیا ہے اور بہت ہی تفصیل سے اُن کے اندر چھُپے ہوئے تخلیق کار کو متعارف کرایا ہے۔ یہ ایسا کام ہے جس کی افادیت کا اعتراف کیا جانا چاہیے۔

طلسم ہوش رُبا اور باغ و بہار کی اہمیت اور معنویت پر بھی صغیر افراہیم نے مدلل گفتگو کی ہے۔ ان دونوں کتابوں کا شمار اردو کی نہایت اہم داستانوں میں کیا جاتا ہے۔ داستانیں اب پہلے کی طرح نہیں پڑھی جاتی ہیں لیکن ان کی بے پناہ مقبولیت، ادبی اور تاریخی اہمیت سے کسے انکار ہوسکتا ہے یہ ایک ایسا خزانہ ہے جس سے نئی نسل کو فیضیاب کرنا ایک بڑی ضرورت ہے۔ جو لوگ یہ کر رہے ہیں وہ یقیناً ادب کی ایک بڑی خدمت انجام دے رہے ہیں۔ نئی نسل کلاسیکی ادب سے دور ہوتی جا رہی ہے، یہ تشویش کی بات ہے۔ ماضی کو سمجھے بغیر ہم حال کو نہیں سمجھ سکتے۔ یہ ہماری تن آسانی ہے جو ہمیں کلاسیکی ادب سے دور کرنا چاہتی ہے۔ ہم بازار کی ضرورتوں کے مطابق تحقیق اور تنقید کا کاروبار کرنے لگے ہیں لیکن جو لوگ ادب کے سچے خدمت گار کی حیثیت سے کچھ کرنا چاہتے ہیں وہ بازار کی ضرورتوں سے اُوپر اٹھ کر ادب کا

مطالعہ کرتے ہیں۔ ڈاکٹر صغیر افراہیم نے جہاں افسانوی ادب کے مختلف گوشوں پر روشنی ڈالی ہے وہیں اردو کی داستانوں کو بھی نظر انداز نہیں کیا ہے۔

مجھے صغیر افراہیم کی یہ بات بھی بہت اچھی لگی کہ اُن کے یہاں کہیں ابہام نہیں ہے۔ وہ اپنی ناواقفیت کو لفظوں کے پردوں میں چھپاتے نہیں ہیں، جتنا جانتے ہیں بہت صاف ستھرے انداز میں اپنے قاری تک پہنچاتے ہیں۔ وہ اُن لوگوں میں نہیں ہیں جو قاری کو جاہل سمجھتے ہیں اور اُن ناقدین میں بھی نہیں ہیں جو یہ دعویٰ کرتے ہیں کہ فلاں موضوع پر ان سے پہلے کچھ لکھا ہی نہیں گیا۔ صغیر صاحب کو ہمہ دانی کا غرہ نہیں ہے۔ ہاں جو کچھ وہ جانتے ہیں اُسے دوسروں تک بہتر ڈھنگ سے پہنچانے کی خواہش ضرور رکھتے ہیں۔ یہ بات اس کتاب کے قارئین بھی محسوس کریں گے۔ میں عزیزی صغیر افراہیم کو اُن کی اس نئی کتاب کی اشاعت پر مبارکباد پیش کرتا ہوں مجھے یقین ہے کہ وہ اسی طرح خلوص کے ساتھ ساتھ اپنی زبان، اپنے ادب اور اپنی معاشرت کی خدمت کرتے رہیں گے۔ ان کی تصانیف کو دیکھ کر دل کہتا ہے کہ ؎

ہر اک مقام سے آگے مقام ہے تیرا

محمد انصار اللہ

Dr. Mohd. Ansarullah Nazar

Retd. Professor

4/1172, Sir Syed Nagar

Aligarh.(U.P.)202 002

M. No: 09675512125

عہدِ رواں میں ناول کے بدلتے نمائندہ مظاہر

۱۹۸۰ء تک اردو ناول جس بلندی تک پہنچ چکا تھا، اُسے برقرار رکھنے اور پھر کچھ نیا خلق کرنے کے لیے ضروری تھا کہ ناول نگار اپنی شناخت کے امتیازی حوالے متعین کریں۔ روایت سے الگ ہٹ کر، پہل کرنے والوں میں انور سجاد اور بانو قدسیہ کے نام سرِ فہرست ہیں۔ اسی لیے ''خوشیوں کا باغ'' اور ''راجہ گدھ'' کو اردو ناول کی تاریخ میں ٹرننگ پوائنٹ بھی کہا جاتا ہے۔

''خوشیوں کا باغ'' ہندوستان میں ۱۹۸۱ء میں منظرِ عام پر آیا۔(دسمبر ۱۹۸۱ء میں 'شعور' کے پانچویں شمارہ میں)۱۰۸ صفحات کا یہ ناول بقول مصنف محض گیارہ دن میں لکھا گیا (دس اگست ۱۹۷۹ء کو لکھنا شروع کیا اور بیس اگست ۱۹۷۹ء میں مکمل ہوا)۔ اتنے کم وقفے میں لکھے جانے والے اِس ناول میں اُن آفاقی سچائیوں کا اظہار ہے جو معاشرے سے مفقود ہو رہی ہیں۔ پیش کش کا انداز جداگانہ ہے۔ روایتی ناولوں سے یہ اس لیے بھی مختلف ہے کہ اس میں ترقی پسندی، جدیدیت، دیو مالا، اساطیر اور داستانی عناصر سب کچھ مدغم ہو گئے ہیں۔ اس طرح ''خوشیوں کا باغ'' ادب کے خاص قاری کو فکشن کے تمام لوازمات کے ساتھ تجریدی آرٹ سے بھی واقف کراتا ہے مگر سنجیدہ اور عام قاری جو پروفیشنل ریڈر کی طرح نت نئی اصطلاحوں سے واقف نہیں ہوتا، اُس کے لیے یہ ناول سمجھ سے بالاتر ہے۔

تیزی سے بدلتے ہوئے عالمی منظر خصوصاً تیسری دُنیا کو ''خوشیوں کا باغ'' نے اپنے اندر بخوبی جذب کرلیا ہے۔ اس میں زبردست تکنیکی اور اسلوبیاتی تجربے ہیں مگر ابلاغی اور تفہیمی خصوصیت سے یہ ناول عاری ہے۔ ان دونوں پہلوؤں کو سامنے رکھتے ہوئے ناول نگاروں نے بیانیہ کے اُس رنگ و آہنگ پر بھی خصوصی توجہ دی جو قاری کو فن پارے سے دُور نہ کر سکے۔

''راجہ گدھ'' (۱۹۸۱ء) کا پلاٹ اخلاقی زوال، احساسِ جرم، روحانی کرب، اذیت اور محبت کے گرد گھومتا ہے۔ بانو قدسیہ کا کمال یہ ہے کہ انھوں نے روایتی موضوع کو محض مرد عورت کے جنسی تعلقات کی عام سطح تک رہنے نہیں دیا ہے بلکہ اسے انسان سے انسان کے جذباتی تعلق کا رزمیہ بنا دیا ہے۔ اس ناول میں ایک مخصوص نفسیاتی فلسفے کی بات کی گئی ہے۔ مرکزی کردار قیوم ایک سرپھرا نوجوان ہے جو بے راہ روی کا شکار ہے۔ وہ مادیت پرستی کو ہی سب کچھ سمجھ کر معاشرے کو بے وقعت اور بے سمت بنا رہا ہے۔ بانو قدسیہ اس عمل کو دیوانگی کی شکل میں پیش کرتے ہوئے انسانوں اور جانوروں کی تمثیل کو بڑے اچھوتے انداز میں بیان کرتی ہیں۔ قیوم کے علاوہ سیمی اور عابدہ اِس ناول کے اہم کردار ہیں۔ پلاٹ بظاہر سادہ اور ہماری روزمرہ کی زندگی سے گہری مماثلت رکھتا ہے۔ مرکزی قصہ کے ساتھ چھ ضمنی قصے بھی بڑے مربوط انداز سے ترتیب دیے گئے ہیں۔ ہر واقعہ انسانی جبلت کا آئینہ دار ہے۔ ناول میں رزقِ حرام و حلال کے تصوّر کے ساتھ انسان کے قول و فعل میں تضاد کے بارے میں بڑی سیر حاصل بحث کی گئی ہے۔ اِس فکری ناول کا بُنیادی فلسفہ یہ ہے کہ گدھ کی طرح مُردار کھانے سے انسان میں مختلف جسمانی اور روحانی بیماریاں پیدا ہو جاتی ہیں۔ مُردار سے مُراد صرف انسان یا حیوان ہی نہیں بلکہ رشوت سے حاصل کی گئی دولت اور دوسروں سے کی گئی ناانصافی بھی ہے۔

بانو قدسیہ نے بھی انور سجاد کی طرح پاکستان کے توسط سے تیسری دُنیا کے نئے دولت مند طبقے کی زندگی کے کھوکھلے پن اور اس طبقے کی نئی نسل کے جذباتی اور

نفسیاتی مسائل کا تجزیہ کیا ہے۔ مصنفہ نے نہ صرف شہری زندگی میں پائی جانے والی بے بسی، نا امیدی سے پیدا ہونے والی خرابیوں کو آشکار کیا ہے بلکہ گاؤں کی بربادی کا ذکر بھی بڑی تفصیل سے کیا ہے اور دونوں خطوں کے توسط سے انسانی فطرت و جبلت کو اُجاگر کیا ہے۔ وہ اس موضوع پر تفصیلی بحث کرتے ہوئے ناول کے صفحہ نمبر ۶۱ پر لکھتی ہیں:

> ''کہ انسان کو خالق نے اس طور پر بنایا ہے کہ اُس کا وجود تو ایک ہے لیکن اس کی روح، سائیکی، سرشت، عقل، قلب جانے کیا کیا کچھ کئی رنگ کے ہیں۔''

مذکورہ دونوں ناولوں کے ساتھ ساتھ ''بستی''۔ ''دیوار کے پیچھے''۔ ''روہی''۔ ''کاروانِ وجود'' اور ''جنت کی تلاش'' شائع ہوئے مگر ان ناولوں نے یہ بھی احساس دلا دیا کہ اب یک رُخی حقیقت نگاری، ابہام پسندی اور تجریدیت وغیرہ سے دامن بچانا ضروری ہے البتہ دونوں اسالیب (ترقی پسندی، جدیدیت) کے بہتر عناصر کو قبول کرنے میں پس و پیش بھی نہیں کرنا چاہیے۔

(ii)

دراصل بیسویں صدی کی آخری دو دہائی اور اکیسویں صدی کی پہلی دہائی کا بغور مطالعہ کریں تو اِس کے ڈھیروں مسائل ہیں۔ علاقائی سطح پر، صوبائی سطح پر، ملکی اور بین الاقوامی سطح پر اِن کی الگ الگ نوعیت ہے۔ سوال یہ اُٹھتا ہے کہ کیا اِس بدلی صورت حال کو اردو کے ناول نگاروں نے اُسی شدت سے محسوس کیا ہے اور پھر کیا وہ اسی تناظر میں اپنے فن پاروں کو خلق کرنے پائے ہیں؟ ایسے میں فکشن کے کن نظریات یا رُجحانات کو ترجیحات دی گئی ہیں۔ آج کی حاوی تھیوری نے کیا ادب کو ان اساطیری اور مُتصوفانہ عالمی قدروں سے یکسر خالی کر دیا ہے جو ادب نے اختیار کی تھیں۔ اور کیا اسی لیے اب، ادب کی ادبیت اور مواد دونوں پر سوال اُٹھائے جانے لگے ہیں؟

لسانیاتی افتراق اور بعض مخصوص مباحث کی صراحت اور مقبولیت کے سبب ایک طرف مرّوج معیار ردّ ہوئے تو دوسری طرف اُن کے متبادل معیار سامنے آئے ہیں۔ ایسے میں ہم سب جس بین الاقوامی سیاست کے زیر اثر جی رہے ہیں اور جن پیچیدہ معاملات سے دوچار ہیں، جہاں کوئی باضابطہ اصول، مطمحِ نظر یا فلسفہ کام نہیں آرہا ہے۔ بلکہ کسی ایک مرکز پر ٹھہراؤ نہیں ہے۔ فکری اور جماعتی، دونوں ہی اعتبار سے انتشار پسندی میں اضافہ ہوا ہے۔ تو اِن سب کو اردو ناول کس طرح اپنے دامن میں سمیٹ رہا ہے؟ یہی مباحث اِس مقالے کا محور ہیں۔

گفتگو کو آگے بڑھانے سے پہلے اگر پچھلے تیس برسوں میں شائع ہونے والے اہم ناولوں کی فہرست زمانی اعتبار سے مرتب کریں تو وہ اس طرح ہوگی----

1980	کاروانِ وجود	(نثار عزیز بٹ)،
	خوشیوں کا باغ	(انور سجاد)،
	روہی	(جمیلہ ہاشمی)،
	دیوار کے پیچھے	(انیس ناگی)،
	بستی	(انتظار حسین)۔
1981	راجہ گدھ	(بانو قدسیہ)،
	چلتا مسافر	(الطاف فاطمہ)،
	مدار	(حیات اللہ انصاری)،
	جنت کی تلاش	(رحیم گل)۔
1982	باگھ	(عبداللہ حسین)،
	میرا گاؤں	(غلام الثقلین نقوی)۔
1983	چہرہ بہ چہرہ روبرو	(جمیلہ ہاشمی)،
	دَشتِ سُوس	(جمیلہ ہاشمی)،
	درد کی رات	(سائرہ ہاشمی)،

زمین (خدیجہ مستور)،
گووندا (حیات اللہ انصاری)،
انتقام (ذکاء الرب)،
پریشر کوکر (صدیق سالک)،
نادید (جوگندر پال)۔
1985 بارشِ سنگ (جیلانی بانو)۔
1986 دریا کے سنگ (نثار عزیز بٹ)،
جانگلوس (شوکت صدیقی)،
غالب (قاضی عبدالستار)،
اللہ میگھ دے (طارق محمود)۔
1987 گردشِ رنگِ چمن (قرۃ العین حیدر)،
سات گمشدہ لوگ (فخر زماں)،
تذکرہ (انتظار حسین)۔
1988 دوگز زمین (عبدالصمد)،
صدیوں کی زنجیر (رضیہ فصیح احمد)۔
1989 مکان (پیغام آفاقی)،
قید (عبداللہ حسین)،
اماں (رضیہ بٹ)،
تنہا (سلمیٰ اعوان)،
پانی (غضنفر)،
سحر ہونے تک (فضل احمد کریم فضلی)۔
1990 چاندنی بیگم (قرۃ العین حیدر)،
ایک موسم کی کہانی (انیس ناگی)،

سال	ناول	مصنف
	بولومت چپ رہو	(حسین الحق)،
	مقدس جیل	(خالد سہیل)،
	ٹوٹا ہوا آدمی	(خالد سہیل)،
	حضرت جان	(قاضی عبدالستار)۔
1991	خواب رَو	(جوگندر پال)،
	آتشی چنار	(شام بارکپوری)،
	تین بتی کے راما	(علی امام نقوی)۔
1992	گوداوری	(فہمیدہ ریاض)،
	فرات	(حسین الحق)،
	مہاتما	(عبدالصمد)۔
1993	کینچلی	(غضنفر)،
	محاصرہ	(انیس ناگی)،
	بہاؤ	(مستنصر حسین تارڑ)۔
1994	یادش بخیر	(آمنہ ابوالحسن)،
	خوابوں کا سویرا	(عبدالصمد)،
	فائر ایریا	(الیاس احمد گدی)۔
1995	بیان	(مشرف عالم ذوقی)،
	قید	(عبداللہ حسین)،
	خالد ابن ولید	(قاضی عبدالستار)،
	معتوب	(امراؤ طارق)،
	آگے سمندر ہے	(انتظار حسین)،
	توکہ میں	(فخر زماں)،
	غازہ خور	(عرفان احمد خاں)۔

1996 انقلاب کا ایک دن (زاہدہ زیدی)۔

1997 کہانی انکل (غضنفر)،

راکھ (مستنصر حسین تارڑ)،

نمبردار کا نیلا سید محمد اشرف،

بے وطن (اشرف شاد)، کسی دن (اقبال مجید)۔

1998 دلِ من (یعقوب یاور)،

مہا ساگر (عبدالصمد)،

کراچی (فہمیدہ ریاض)،

کیمپ (انیس ناگی)۔

1999 جو اماں ملی تو کہاں ملی (محمد علیم)،

نادار لوگ (عبداللہ حسین)،

وزیر اعظم (اشرف شاد)۔

2000 دِوّیہ بانی (غضنفر)،

مٹی کے حرم (ساجدہ زیدی)،

2001 عزازیل (یعقوب یاور)۔

2002 شاہ راہِ حریر (قرۃ العین حیدر)،

جنگ جاری ہے (احمد صغیر)،

قلعہ جنگی (مستنصر حسین تارڑ)۔

2003 میرے نالوں کی گمشدہ آواز (محمد علیم)،

وِشواس گھات (جتیندر بلو)،

لِفٹ (نسترن احسن فتیحی)،

فُسوں (غضنفر)،

مہا ماری (شموئل احمد)،

	دی وار	(صلاح الدین پرویز)،
	دل بھٹکے گا	(احمد بشیر)،
	غمِ دل وحشتِ دل	(محمد حسن)،
2004	دھمک	(عبدالصمد)،
	نخلستان	(رحمٰن عباس)،
	وِش منتھن	(غضنفر)،
	مورتی	(ترنم ریاض)،
	پار پرے	(جوگندر پال)۔
2005	اندھیرا پگ	(ثروت خان)،
	پروفیسر ایس کی عجیب داستان	(مشرف عالم ذوقی)،
	شہر میں سمندر	(شاہد اختر)،
	تاجم سلطان	(قاضی عبدالستار)۔
2006	کئی چاند تھے سرِ آسماں	(شمس الرحمٰن فاروقی)،
	پوکے مان کی دنیا	(مشرف عالم ذوقی)،
	ایک ہزار دو راتیں	(صلاح الدین پرویز)،
2007	مم	(غضنفر)۔
	اتاترک فی کربلا	(عارف الاسلام)،
	میں مرنے پر مائل نہیں	(نقشبند قمر نقوی)۔
2008	ہمراہی	(نقشبند قمر نقوی)،
	دروازہ ابھی بند ہے	(احمد صغیر)،
	یہ پھول خاموش تھا	(نقشبند قمر نقوی)،
	کہانی کوئی سناؤ، متاشا	(صادقہ نواب سحر)،
	برسرِ روزگار عورت	(رفعت سراج)۔

2009	دُھند میں کھوئی روشنی	(افسانہ خاتون)،
	جہاد	(یعقوب یاور)،
	برف آشنا پرندے	(ترنم ریاض)،
	شوراب	(غضنفر)،
	ایک ممنوعہ محبت کی کہانی	(رحمٰن عباس)،
	دشت خواب کے مسافر	(ناہید سلطان مرزا)۔
2010	چاند کی کہانی	(نقشبند قمر نقوی)،
	بکھرے اوراق	(عبد الصمد)،
	سرکس سے آدم خوری تک	(نقشبند قمر نقوی)۔

اس طویل فہرست کو مختصر کرتے ہوئے عصری مسائل کی سطح پر دیکھیں تو ایک اہم موضوع تقسیم در تقسیم کے حوالے سے اُبھرتا ہے۔ ''چلتا مسافر'' (۱۹۸۱ء)، ''صدیوں کی زنجیر'' (۱۹۸۸ء)۔ ''دو گز زمین'' (۱۹۸۸ء)۔ ''تنہا'' (۱۹۸۹ء)۔ ''چاندنی بیگم'' (۱۹۹۰ء)۔ ''فرات'' (۱۹۹۲ء)۔ ''بیان'' (۱۹۹۵ء) اور ''کاغذی گھاٹ'' (۲۰۰۶ء) میں بنگلہ دیش، اُس کے منظر و پس منظر کو بنیادی موضوع بنایا گیا ہے۔ یہ آٹھوں ناول موضوع اور فکر کے لحاظ سے کسی حد تک ایک دوسرے سے متحد اور مربوط ہیں۔ قُربت کی ایک وجہ ان کا موضوع آزادی کے بعد برِ صغیر کے مسلمانوں کی کسمپرسی اور زبوں حالی کی پیش کش ہے۔ دوسری وجہ یہ ہے کہ ان ناولوں میں عصری مسائل اور انسانی صورتِ حال کے ایسے تضادات کو مجسم کیا گیا ہے جو عہد حاضر میں حساس قاری کے لیے حد درجہ تشویش کا سبب بنتے جا رہے ہیں۔ مزید برآں اِن ناولوں میں کسی نہ کسی زاویے سے بہار، بنگال، اُڑیسہ اور قرب و جوار کے اردو بولنے والے اُن مسلمانوں کی جُہدِ حیات کا رزمیہ پیش کیا گیا ہے جو پہلے مشرقی پاکستان گئے لیکن قیامِ بنگلہ دیش کے بعد اپنے آبائی وطن واپس آ گئے۔

جب ہجرت اور غریب الوطنی کے مسائل سے ناول نگار کا شعور متاثر ہوا

اور نقلِ مکانی اور جغرافیائی و تہذیبی تبدیلی نے فکر و احساس میں تلاطم پیدا کیا تو اردو ناول پر بھی اِس واردات کے نقوش ثبت ہوئے۔ اِس پس منظر میں اگر ہم دیکھیں تو مغربی پاکستان اور مشرقی پاکستان کے مہاجرین کے تجربات مین کچھ فرق رہا ہے۔ تقسیمِ ہند نے مغربی پاکستان جا کر آباد ہونے والوں کو جو زخم دیے تھے وہ رفتہ رفتہ مندمل ہوتے گئے لیکن مشرقی پاکستان میں اردو بولنے والے مُہاجر ابھی اپنی دھرتی کے لمس اور دیرینہ روایات سے بچھڑ جانے کے احساس سے نکل بھی نہ پائے تھے کہ انھیں اپنے نئے وطن سے بھی اُکھاڑ پھینکا گیا۔ وہ خستہ دل اپنے پُرکھوں کے گھر لوٹے تو یہاں کا سیاسی، لسانی اور تہذیبی منظر بدل چکا تھا۔ نئے ماحول میں اُن کے اپنے بھی اُنھیں گلے لگانے سے گھبرا رہے تھے۔ جبر و استبداد اور خوف و دہشت کے کوائف کو مذکورہ ناولوں میں نہایت خوبی سے پیش کیا گیا ہے۔

ایسا نہیں ہے کہ ۱۹۸۰ء سے پہلے شائع ہونے والے ناولوں میں لسانی اور ثقافتی خلفشار سے گزرتے ہوئے ہندو پاک اور بنگلہ دیش بننے کا ذکر فکشن میں نہ ہوا ہو''آخرِ شب کے ہمسفر''۔''نادار لوگ''۔''فرار''۔''اللہ میگھ دے'' وغیرہ ایسے ناول ہیں جن میں اِس موضوع کو اُجاگر کیا گیا ہے لیکن مذکورہ دور کی تمام کیفیات کو ملحوظ رکھتے ہوئے الطاف فاطمہ، رضیہ فصیح احمد، عبدالصمد، سلمیٰ اعوان، قرۃ العین حیدر، حسین الحق، مشرف عالم ذوقی اور خالدہ حسین نے اِس تھیم کو ایک غیر رسمی اور غیر تقلیدی زاویے سے اپنے ناولوں میں اِس طرح منعکس کیا ہے کہ ایک منظر کے بعد کینوس پر نمودار ہونے والا دوسرا منظر تاریخی ترتیب کو مربوط اور متحرک رکھتا ہے اور قاری کو غیر محسوس طور پر آزادی کی پوری لڑائی سے بھی واقف کرا دیتا ہے۔

کالے پانی کی اذیت پر لکھا گیا ناول ''پار پرے'' (۲۰۰۴ء) بہت اہم ہے۔ جوگندر پال نے پورٹ بلیئر (Port Blair) کے توسط سے انگریزوں کی آمرانہ ذہنیت اور آزادی کے متوالوں کی کیفیت کو اُجاگر کیا ہے۔ جھوٹے الزامات یا پھر چھوٹے چھوٹے الزامات کے تحت معتوب سیاسی لوگوں کو یہاں بھیج دیا جاتا

ہے۔ قید کی طویل اور المناک مدت پوری ہونے کے بعد وہ باقی ماندہ زندگی گزارنے کے لیے یہیں بس جاتے ہیں۔ ایسے ہی لوگوں میں بابا لالو، گورا چاچی اور ستیہ وتی ہیں۔ قیدیوں کے لیے آباد کیا گیا یہ شہر خاموش، پُر سکون ہے مگر یہاں بھی فرقہ پرستوں کی نظر پڑتی ہے اور رفتہ رفتہ وہ اس کی فضا کو درہم برہم کر دیتے ہیں۔ اور پھر نتیجہ...... قاری کے ذہن میں تانے بانے بننے کے لیے الگ الگ جواز تلاش کرتا ہے۔

افغانستان میں ہونے والی جنگ کی تباہی اور ۹/۱۱ کی ہولناکی سے پیدا ہونے والے اثرات کو کئی ناولوں میں قلم بند کیا گیا ہے۔ اِس کے علاوہ بابری مسجد کی شہادت کے تحت بھی یہ تاثر اُبھارا گیا ہے کہ انتقام کی آگ کو سرد کرنے کے لیے خوفناک ہتھیاروں یا جدید مہلک اسلحوں کی ضرورت نہیں ہے بلکہ یہ جذبہ تو خود تباہی کا سبب بنتا ہے۔ اس لیے نفرت، حقارت اور تعصب سے کنارہ کشی ہی بہتر مستقبل کی ضامن ہے۔ احمد صغیر نے ''جنگ جاری ہے'' (۲۰۰۲ء) اور ''دروازہ ابھی بند ہے'' (۲۰۰۸ء) میں آج کی مصلحت اور ضرورت کو نہایت تیکھے لب ولہجہ میں اُجاگر کیا ہے۔ دونوں ناولوں کے متحرک کردار عرفان، وندنا، وقار، بابو بھائی پٹیل، رتی لال اور انیتا، بابری مسجد کی شہادت اور گجرات کے فسادات کی محض روداد بیان نہیں کرتے ہیں بلکہ متضاد اور حوصلہ شکن فکر کو بھی نمایاں کرتے ہیں۔

''دو گز زمین'' بہاری مسلمانوں کی جہد انگیز روداد ہونے کے باوجود تمام مہاجرین کی کہانی بن گئی ہے۔ یہ ناول قومی یک جہتی اور حب الوطنی کے جذبہ سے معمور خلافت تحریک سے شروع ہوتا ہے اور تمام سیاسی، سماجی، ثقافتی، معاشی اور لسانی خلفشار اور تعصبات کا پردہ چاک کرتے ہوئے قیام بنگلہ دیش پر ختم ہوتا ہے۔ ''مہاتما'' کا موضوع درسگاہوں کا پامال ہوتا ہوا تقدس قرار دیا جا سکتا ہے۔ ''خوابوں کا سویرا'' نئی نسل کی ذہنی کشمکش کی روداد ہے۔ ''مہا ساگر'' عہد رواں کی تلخ اور تُرش حقیقت کو پیش کرتا ہے۔ ''دھمک'' اور ''بکھرے اوراق'' گہری سیاسی اور

سماجی بصیرت کو خاطر نشان کرتے ہیں۔ عبد الصمد کی طرح سید محمد اشرف، غضنفر اور مشرف عالم ذوقی نے بھی اپنے ناولوں میں زندگی کے حقائق کی غیر مشروط جستجو اور شناخت پر توجہ مرکوز کی ہے۔ ''نمبر دار کا نیلا'' میں سید محمد اشرف نے بالکل نئے زاویہ سے نئی نسل کی سوچ اور بدلتے عالمی تناظر کو سیاسی اور سماجی نظام سے ہم آہنگ کر کے اُسے ایک تخلیقی جہت عطا کی اور عصرِ حاضر کی تہہ دار صورت حال کو سمجھنے اور اس کو فنی شعور کے ساتھ قاری تک پہنچانے کا اہتمام کیا ہے۔

شفق نے اپنے ناول ''بادل'' میں امریکی سامراجیت، گوروں کی ذہنیت، ملکی اور بیرونی سیاست کو بادلوں کے مختلف شیڈس کی شکل میں اُبھارا ہے۔ سُرخ بادل، سیاہ بادل، گرجنے والے بادل، برسنے والے بادل۔ ناول کا حیران کُن آغاز ورلڈ ٹریڈ سینٹر پر ہونے والے حملے سے ہوتا ہے۔ اختتام تجسّس سے بھرپور ہے۔ وسیع کینوس پر نمایاں رنگ، خوف و دہشت، امن و محبت اور ایثار و قربانی کے نظر آتے ہیں اور اس کے پسِ پُشت جو سوالات اُبھارے گئے ہیں وہ کچھ اِس طرح ہیں کہ زندگی کا اصل مقصد کیا ہے؟ خواہشات، محبت اور حرص و ہوس کا دائرہ کتنا وسیع ہے؟ تیسری دُنیا اپنے چاروں طرف چھائے ہوئے بادلوں سے باہر نکلنے کی کوشش کیوں نہیں کرتی؟ یہاں کے لوگ اپنی تاریخ، تہذیب اور ثقافت کے روشن پہلوؤں پر توجہ کیوں نہیں دیتے؟ اس آفاقی پہلو کی فراموشی یا بے توجہی پر قرۃ العین حیدر ''شاہ راہِ حریر'' (۲۰۰۲ء) میں لکھتی ہیں:

> ''اِس وقت ہم ایک ایسے دور سے گُزر رہے ہیں جب تمدّن کی شناخت بھی غائب ہوتی جا رہی ہے اور اس تمدّن کی غیر موجودگی کو محسوس کرنے والے بھی بہت کم لوگ باقی ہیں۔'' (ص ۱۶۸)

تاریخ--- تہذیب و تمدن کے عروج و زوال سے بنتی ہے۔ اس میں گُزرے ہوئے واقعات کا لیکھا جوکھا ہوتا ہے۔ یہی عناصر جب ادب کے حوالے

سے پیش کیے جاتے ہیں تو اثر آفرینی میں تاریخ سے بڑھ جاتے ہیں۔ یہ تینوں ایک مثلث کی حیثیت رکھتے ہیں اور ان کے زاویوں کو جوڑنے والا درمیانی نقطہ ادب ہے۔ ناول نگار جس موضوع کو اپنی تخلیق کے لیے منتخب کر رہا ہوتا ہے، اُس دور کی تاریخ اُس میں نمایاں ہوتی ہے۔ جن کرداروں کو وہ سماج سے اُٹھا رہا ہے، اُن کی تہذیب بھی اُس میں عیاں ہوتی ہے، اور جس زمین کا ذکر مقصود ہو وہاں کے تمدن کی جھلکیاں بھی اُس میں سمٹ آتی ہیں۔ اس طرح ناول میں تاریخ، تہذیب اور تمدن کا رشتہ مربوط و مضبوط نظر آتا ہے۔ جمیلہ ہاشمی نے ''چہرہ بہ چہرہ رو برو'' اور ''دشتِ سُوس'' (۱۹۸۳ء) میں قاضی عبدالستار نے ''غالب'' (۱۹۸۶ء)، ''خالد ابن ولید'' (۱۹۹۵ء) اور ''تاجم سلطان'' (۲۰۰۵ء) میں، فہمیدہ ریاض نے ''گوداوری'' (۱۹۹۲ء) اور ''کراچی'' (۱۹۹۸ء) میں، یعقوب یاور نے ''دل مُن'' (۱۹۹۸ء) اور ''عزازیل'' (۲۰۰۱ء) میں، انیس ناگی نے ''کیمپ'' (۱۹۹۸ء) اور شمس الرحمٰن فاروقی نے ''کئی چاند تھے سرِ آسماں'' (۲۰۰۶ء) میں اپنے تاریخی، طبقاتی اور تہذیبی شعور، مطالعے اور مشاہدے کی وُسعت کے ذریعے مذکورہ ناولوں میں تابناکی پیدا کی ہے۔

مندروں کے شہر جموں کے نچلے متوسط طبقے پر مبنی ناول ''اندھی سُرنگ'' میں وید راہی نے چرن، رانی، گوپال، مدن اور ساوتری کے سہارے رشتوں کی پامالی، دولت کی بے جا ہوس اور نوکر شاہی پر سخت طنز کیا ہے۔ اِس ناول میں مشاہدات و تجربات کے ساتھ کرداروں کی نفسیاتی، جذباتی اور اضطرابی کیفیت پوری طرح جلوہ گر ہے۔

۵۲۰ صفحات پر مشتمل ناول ''پروفیسر ایس کی عجیب داستان'' عصرِ حاضر کے المیہ کو پیش کرتا ہے۔ ۲۷ر دسمبر ۲۰۰۴ء کو سونامی کے ذریعے جو قیامت برپا ہوئی، مشرف عالم ذوقی نے اس کے منظر، پس منظر اور پیش منظر کو خوبی سے پیش کیا ہے۔ وہ عصری تقاضوں کا بھرپور شعور رکھتے ہیں۔ انہوں نے نہایت دردمندی سے وقت

کو موضوع بناتے ہوئے یہ احساس دلایا ہے کہ سب کچھ سہنے کے بعد بھی انسان میں جینے کی طاقت موجود رہتی ہے۔

عالمی سطح پر بچوں کی پرورش، نگہداشت، تعلیم و تربیت ہمیشہ سے ایک بڑا مسئلہ رہا ہے مگر آج کی برق رفتار زندگی میں بچوں کی نفسیات بھی تیزی سے بدل رہی ہے۔ مشرف عالم ذوقی نے عہد رواں کی اس صورت حال کو ''پو کے مان کی دُنیا'' میں اُجاگر کیا ہے۔ پیش کش کا انداز منفرد اور لب و لہجہ موثر ہے۔

ہندو اور مسلمان کے تشخص کا مسئلہ کوئی نیا موضوع نہیں ہے مگر ''وِش منتھن'' میں اسے ایک نئے انداز سے پیش کیا گیا ہے ساتھ ہی ساتھ پُرانی نسل اور نئی نسل کی منفی اور مثبت سوچ کو بھی خوبی سے اُجاگر کیا گیا ہے۔ غضنفر نے دلتوں کے مسائل کی پیش کش میں بھی جدّت اختیار کی ہے۔ اس موضوع پر ''دِوّیہ بانی'' منفرد ناول قرار دیا جا سکتا ہے۔ اس میں مظلوم اور ظالم کے مابین ازل سے جاری کشاکش ہے لیکن ''دِوّیہ بانی'' میں جس خوبی سے چمٹولی اور باھمن ٹولہ کی بستیوں کے حوالے سے غضنفر نے اس تضاد اور اس کی کش مکش کو رقم کیا ہے وہ لائقِ ستائش اور ادبی اعتبار سے قابلِ ذکر ہے۔

جوگندر پال نے ''خواب رَو'' (۱۹۹۱ء) میں لکھنؤ اور کراچی کی تہذیب کے کاندھوں پر ہجرت کے کرب کی نشاندہی کی ہے۔ نئی نسل نے دیارِ غیر میں جا کر بُود و باش اختیار کر لی مگر پُرانی نسل چاہ کر بھی ایسا نہ کر سکی؟ آخر کیوں؟ یہ سوال انل ٹھکّر کے ناول ''خوابوں کی بیساکھیاں'' میں بھی موجود ہے مگر مختلف زاویے سے۔ اس کی بنیاد ''نیوگ'' نام کی ایک قدیم روایت پر ہے جس میں ایک غیر مرد کسی اور کی بیوی کو ماں بننے میں مدد کرتا ہے۔ انل ٹھکّر نے بَسو راج (شوہر) نرملا (بیوی) سُون بائی (ساس) اور مٹھ کا سوامی (بال برہمچاری) کی ذہنی کشمکش اور شدید تناؤ کے ساتھ انگریزوں کی حکمتِ عملی، کہ وارث نہ ہونے کے سبب جاگیر کو ہتھیانے کا ذکر کچھ اس طرح کیا ہے کہ ماضی کا استحصالی رویہ بھی اُجاگر ہو جاتا ہے۔

استحصالی رویہ کو ''ایک ممنوعہ محبت کی کہانی'' (۲۰۰۹ء) میں بالکل الگ ڈھنگ سے پیش کیا گیا ہے۔ رحمٰن عباس نے شادی شدہ عورت کا نوعمر لڑکے سے جسمانی تعلق اِس رُخ سے پیش کیا ہے کہ تہذیبی جبر اور سماجی جکڑ بندی چرمراتی نظر آتی ہے۔ ۲۸؍ سالہ سکینہ ماں بننا چاہتی ہے۔ اُس کا شوہر اشتہاری حکماء کی تجاویز کے بعد بھی اُس کی خواہش کو پورا نہیں کر پاتا ہے کہ ایک تقریب میں سولہ سالہ عبدالعزیز نمودار ہوتا ہے۔ وہ ابھی اپنے بدن کے اسرار سے پوری طرح واقف بھی نہیں ہونے پایا ہے کہ سکینہ کا تپتا ہوا بدن اُس کے وجود پر اِس طرح حاوی ہوتا ہے کہ عزیز نئی لذت کا اسیر ہو جاتا ہے۔ اِس رزمیہ میں جنسی نفسیات اور لذتِ گناہ کے احساس کے ساتھ، بین السطور میں بدلتی ہوئی تہذیب سے بھی آگاہ کیا گیا ہے۔

انور سجاد کی طرح سید جاوید حسن نے بھی ایک ناول ''سیاہ کاریڈور میں ایلین'' کے عنوان سے قلم بند کیا ہے۔ اِس میں شیکسپیئر، چوسر، آرویل، پریم چند اور قرۃ العین حیدر کے خیالات کو استعاراتی پیکر دینے کی کوشش کی گئی ہے۔ یہ پانچوں ادیب ایک اشاعتی گروپ کی ادارتی کمیٹی کے رُکن ہیں جن کے پیشِ نظر ایک مسودہ ''سیاہ کاریڈور'' زیرِ بحث ہے۔ انداز چونکانے والا مگر خیالات بے ربط اور جملے گڈمڈ ہیں جو قاری کے ذہن پر کوئی دیرپا اثرات قائم نہیں کر پاتے ہیں۔

ہیئت اور تکنیک کے اعتبار سے ''مکان'' اہم ناول ہے۔ نیرا کا کردار تو عہدِ رواں کا زندہ اور تابندہ کردار کہلانے کا مستحق ہے۔ اس کا موضوع بڑے شہر میں مالک مکان اور کرایہ دار کے مابین رسہ کشی ہے۔ عمیق مطالعہ اور فلسفیانہ غور و فکر محدود کینوس (گوشۂ عافیت کی تلاش، حفاظت اور حصول) کو لامحدود کر دیتے ہیں۔

ناول کے فنی و فکری کینوس میں اتنی وُسعت ہوتی ہے کہ اس میں بُنیادی قصے کے ساتھ عقائد، نظریات، توہمات، تعصبات وغیرہ زیادہ پھیلاؤ کے ساتھ سامنے آتے ہیں۔ ثروت خان نے ''اندھیرا پگ''۔ صادقہ نواب سحر نے ''کہانی کوئی سناؤ، مِتاشا'' اور ترنم ریاض نے ''مورتی'' میں بیمار معاشرے کی منظر کشی

کرتے ہوئے جرأت مندانہ قدم اٹھایا ہے۔ ''اندھیرا پگ'' میں راج کنور، روپ کنور، رتن سنگھ اور سُبھدار کے وسیلے سے قدیم و جدید رسم و رواج کے ٹکراؤ کو اس زاویے سے پیش کیا گیا ہے کہ بیوہ کی فریاد راجپوتانے میں بغاوت کی شکل اختیار کرتی ہے۔ مرد کی حاکمانہ برتری اور تضحیک آمیز رویے کو شکست، عورت کو آزادی اور قوتِ گویائی عطا ہوتی ہے۔ اِس طرح ''اندھیرا پگ'' روشنی کا مینار ثابت ہوتا ہے۔

''کہانی کوئی سناؤ، مِتاشا'' میں بھی مظلومیِ نسواں کی داستان ہے۔ راوی ہے، قاری ہے، کہانی در کہانی ہے۔ فضا آزاد مگر حبس زدہ ہے۔ صادقہ نواب سحر نے آہستہ آہستہ ایک ایسی معصوم عورت کا کردار اُبھارا ہے جس کی کم عمری میں عزت لٹتی ہے۔ وہ جب جب لہو لہان کرچوں کو سمیٹنے کی کوشش کرتی ہے، وہ بکھر جاتی ہیں۔ منگنی، شادی کوئی بھی جائے پناہ نہیں ---- دادی سے شروع ہو کر دادی پر ختم ہونے والی آپ بیتی، جگ کو چوکنا، مُتنبہ کرتی ہے۔ چھوٹے چھوٹے ابواب میں سنائی گئی مِتاشا کی کہانی کا انداز عام فہم۔ جملے مختصر اور مکالمے آسان ہیں۔ حرکات، سکنات، عمل ردِ عمل، فکر اور رویہ سب میں دلچسپی اور بے ساختگی ہے۔

ترنم ریاض نے ''مورتی'' (۲۰۰۴ء) میں قاری کو بالواسطہ طور پر یہ باور کرایا ہے کہ فنکار بہت حسّاس ہے۔ دُنیا کی چھوٹی بڑی چیزیں، واقعات، رشتے اُس کو متاثر کرتے ہیں اسی لیے مَلیحہ بے حد جذباتی ہو جاتی ہے جب کہ اُس کا شوہر اِس لطیف شئے سے بے بہرہ ہے۔ اُسے لحاتی طور پر جو چیز پسند آتی ہے، دولت کے بل پر گھر لے آتا ہے۔ یہی مَلیحہ کے ساتھ بھی ہوا ہے۔ وہ اپنے قرب و جوار کے ماحول اور شوہر کے برتاؤ کے تحت اندر ہی اندر ٹوٹتی جاتی ہے، کلاسنگم کی مورتیوں کی طرح جو ٹرانسپورٹ یا رکھوالوں کی بے پروائی کی وجہ سے ٹوٹ گئی تھیں --- ٹوٹنے اور بکھرنے کے عمل کو مَلیحہ اپنے ذہن میں ترتیب دیتی ہے اور پھر اُسے مورتی کی شکل میں ڈھال دیتی ہے۔ ایسے میں ہی وہ ماں اور بچے کا ایک مجسمہ تیار کرتی ہے۔ ایسی

عورت جو ماں بن کر مکمل ہو گئی تھی لیکن مجسمے کی شکل میں، حقیقت میں نہیں کہ اُس کی تشنگی برقرار ہے اور آرزو ادھوری ہے۔ مکمل اظہار کا خواب تشنۂ تعبیر ہے۔ واقعات اور حادثات کی ترنگوں سے بُنے گئے اِس ناول کے لہجے میں ایک توازن اور ٹھہراؤ ہے۔

پچھلی دو دہائیوں کے اُن اہم ناولوں کا میں نے مختصراً ذکر کیا ہے جن میں فنی تقاضوں کو اہمیت دی گئی اور کسی نظریے یا رُجحان کی تبلیغ کے بجائے فنکاروں نے اپنی بصیرت پر اعتبار کرتے ہوئے ادبی روایت سے کسبِ فیض کیا ہے۔ تفصیلی مطالعہ کے لیے مذکورہ عہد کے تین ناولوں پر نظر ٹھہرتی ہے۔ ایک ''دشتِ سُوس'' دوسرا ''برف آشنا پرندے'' اور تیسرا ناول ''انقلاب کا ایک دن''۔

''دشتِ سُوس'' جمیلہ ہاشمی کا طرب اساس المیہ ناول ہے۔ خوشگوار یادوں کے ساتھ آزادی اور تر و تازگی کا احساس، تجارتی قافلوں کی ایک جگہ سے دوسری جگہ منتقلی، نت نئی تبدیلیوں کا انکشاف، قزاقوں کی لوٹ مار، دہشت کا ماحول، ناول کو نہ صرف دلچسپ بناتا ہے بلکہ تحیر اور تجسّس کی فضا سے ہم آہنگ کرتا ہے۔ وسط ایشیا خصوصاً عباسی عہد کے سیاسی، سماجی اور مسلکی حالات، خانقاہوں، مجلسوں اور مذاکروں کی زندگی، مغرب میں لڑائیوں اور بغداد کی مرکزی حکومت کے خلاف سازشوں کے ساتھ پس منظر میں صلیبی جنگوں کی گونج بھی ''دشتِ سُوس'' میں سنائی دیتی ہے۔ ناول کی بنیاد متضاد پر قائم ہے۔ خیر و شر، ظاہر و باطن، قول و فعل، فنا و بقا، خالق و مخلوق، دیوانگی و فرزانگی۔ یہاں زندگی جنگلوں کی طرح شاداب بھی ہے اور صحراؤں کی طرح ویران بھی۔ مُشکِ نافہ بھی ہے اور زہرِ ہَلاہَل بھی۔ مدِ مقابل تانوں بانوں سے بُنے ہوئے اِس ناول میں مجوسیت کی گرمی، حرارت اور تپش ہے تو شریعت و طریقت کی سخت گیری کے باوجود ٹھنڈک اور ملائمت بھی۔

ناول کا مرکزی کردار حسین بن منصور ہے جس کی سرشت میں مذہبی ارکان کی بجا آوری اور اپنی تربیتِ نفس میں ہمہ تن ڈوبے رہنا ہے:

> "نفس کی تربیت، بلکہ انفرادی نفس کو ماورائی نفس میں مُدغم کر دینے کا تصور اُس کے ہاں ایک توانا اَساسی حیثیت رکھتا ہے۔" (ص ۳۵۳)

حسّاس قاری کو اُس کی شخصیت کسی حد تک مشہور صوفی حلاج بن منصور کی یاد دلاتی ہے۔ یہ مماثلت اُس کے لبوں پر جاری انا الحق کے نعرۂ مستانہ سے بھی ملتی ہے۔ فنا فی اللہ کی کیفیت میں غرق رہنے والا اُنس طوری دوشیزہ اغول کو دیکھ کر اُس کی چاہت میں فنا ہو جاتا ہے۔

حسین بن منصور کے قلب کی طرح روشن آنکھیں، تابندگی اور شفافیت کے باعث اشیاء اور افراد کے آر پار دیکھنے کا وصف رکھتی ہیں۔ وہ اپنی محبوبہ اغول کو، جس نے آخر تک مذہبِ اسلام قبول نہیں کیا، اپنے دل و دماغ میں بسائے رہتا ہے۔ چاہت اور غور و فکر کے یہی زاویے حسین بن منصور کی شخصیت کو آفاقی اور ناول کے کینوس کو وسیع کرتے ہیں۔ حسین اپنی بیوی زینب اور بیٹے حسن کے احساسات و جذبات سے باخبر ہے اور اُن کی محدود سوچ سے بھی واقف ہے۔ وہ اپنی چھٹی حسِ اور آنکھوں کی غیر معمولی روشنی کی بنا پر، اپنی انانیت کے خول میں بند، حامد بن عباس کو بھی جان لیتا ہے جو اُس کا حریف ہے، مدّ مقابل ہے۔ یہی انداز مصنفہ نے بھی اپنے قاری کے لیے اپنایا ہے اور بلا شبہ دونوں ہی اپنے اپنے مقصد میں کامیاب رہے ہیں۔

"دشتِ سُوس"، محض کسی ایک عہد یا انفرادی برتاؤ میں عمل اور ردِّ عمل یا پھر عشق و محبت کے مابین مختلف مظاہر کا بیان ہی نہیں ہے بلکہ ذہن و ضمیر کی کشمکش اور صاف و شفاف زندگی کا عکاس بھی ہے۔

"برف آشنا پرندے" (۲۰۰۸ء) میں زندگی کا کرب، اُس کی خوبصورتی اور بدصورتی موجود ہے۔ اپنے عنوان کی ملائمت کے لمس کی طرح اس ناول میں انسان کی خواہشوں، آرزوؤں، حسرتوں اور اُن کی نارسائیوں کا احساس شدت سے

موجود ہے۔ مرکزی کردار شیبا، انسانی جذبات و احساسات اور رشتوں کی نزاکت اور پیچیدگیوں کو اُجاگر کرتا ہے۔ کشمیر کے قدرتی ماحول اور متوسط طبقہ کی آزاد فضا میں سانس لینے والی شیبا اپنے مستقبل کے منصوبے خود بناتی ہے۔ ذہانت اور معصومیت کے سبب وہ دوستوں میں مقبول ہوتی ہے، اپنی ایک شناخت قائم کرتی ہے، سماجیات میں ایم۔فل۔ کے بعد پی ایچ۔ ڈی۔ کر رہی تھی کہ اُس کے سُپر وائزر، پروفیسر دانش پر فالج کا زبردست حملہ ہوتا ہے۔ بیگم دانش (شہلا) بیرونِ ملک کے ایک کالج میں اُستاد تھیں۔ اپنی عدیم الفرصتی کا ذکر شیبا کے سامنے کچھ اِس طرح کرتی ہیں کہ شیبا خود پروفیسر کی دیکھ بھال میں مگن ہو جاتی ہے اور ایک ہمدرد انسان یا فرض شناس نرس سے آگے بڑھ جاتی ہے۔ بقول مصنفہ "ستر سالہ بزرگ کی تینتیس سالہ والدہ" کی طرح۔ اُس کا اپنے سُپر وائزر سے کچھ ایسا رشتہ قائم ہو جاتا ہے جیسا کہ کمزور کے ساتھ سرپرست کا ہوتا ہے۔ چاہت میں یکسوئی اور سُپردگی جہاں وقت کی طنابوں کو کھینچ لیتی ہے وہیں شیبا کی سکون بھری زندگی کو درہم برہم کر دیتی ہے۔ اُسے یہ احساس ہی نہیں ہوتا کہ اُس نے جو آشیانہ بنایا ہے وہ برف کی چٹان پر ہے۔ طعن و تشنیع کی حرارت جب اِس برف کو پگھلائے گی تو آشیانہ کا وجود مٹ جائے گا۔ حالات و حادثات سے بے پرواہ شیبا، دانش کی تیمارداری میں کچھ اس طرح غرق ہو جاتی ہے کہ ماں، بہن، احباب، سبھی اُس سے کنارہ کشی اختیار کر لیتے ہیں۔ اُس کی شخصیت بکھر جاتی ہے، وجود لہو لُہان ہوتا ہے اور جب ذہنی و جسمانی طور پر مفلوج پروفیسر دانش اِس دنیا سے رُخصت ہوتا ہے تو شیبا کو ایک اور اذیت میں مبتلا ہونا پڑتا ہے۔ اپنے بچپن کے دوست شہاب الدین شیروانی کی نکاحِ ثانی کی اطلاع کے ساتھ اُس کی دبی ہوئی خواہشیں بھی دم توڑ دیتی ہیں۔

اس دوران لکھے گئے ناولوں میں یہ اس لیے اہم ہے کہ موضوع عام زندگی سے چُنا گیا ہے۔ علامتیں اور اشارے فطری اور تہہ دار ہیں۔ کہانی کی بُنت میں فضا اور ماحول کو ہم آہنگ کر دیا گیا ہے۔ مصنفہ کبھی ایک مصور کی طرح قصہ کے کینوس پر

مختلف رنگوں کے ذریعے مختلف شیڈس اُبھارتی ہوئی نظر آتی ہیں تو کبھی سنگ تراش کی طرح مجسموں کی رگوں میں خون کی روانی اور حرارت شامل کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔

زاہدہ زیدی کے ناول ''انقلاب کا ایک دن'' (۱۹۹۶ء) میں بظاہر صبح سے رات تک کے واقعات کا ذکر ہے لیکن یہ مختصر دورانیہ روودادِ حیات کی حسّی پیش کش سے عبارت ہے۔ تقریباً اُسی طرح جیسا کہ بہت پہلے سجاد ظہیر نے ''لندن کی ایک رات'' میں تکنیکی طور پر کیا تھا۔ ماضی کی بازیافت کی یہ فنّی پیش کش جیمس جوائس کی محبوب تکنیک، شعور کی رَو سے مُستعار ہے۔ زاہدہ زیدی نہ صرف شعور کی رَو بلکہ فلموں اور اسٹیج شو کی، جدید فلیش بیک تکنیک سے بھی بخوبی واقف ہیں۔ اِس لیے اُن کے یہاں ماجرے کو بیان کرنے کے لیے اشعار بھی ہیں، اشارے بھی۔ فلسفیانہ سوچ بھی اور وجودی طرزِ اظہار بھی۔ تصورات کی دُنیا سے موجود میں اور موجود کی دنیا سے تصورات میں، واپسی کا بیان بہت دلچسپ اور تسلسل کے ساتھ ہے۔

''انقلاب کا ایک دن'' کی تین شِقیں ہیں۔ ایک مرکزی کردار اور اُس کے خاندان کا، دوسرا کمیونزم سے وابستہ افکار و خیالات، اور تیسرا علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے شعبۂ انگریزی کا۔ اِس مثلّث کے بیان میں وہ تاثیر اور تہہ داری ہے کہ قاری بین السطور کو بھی بھانپ لیتا ہے کہ جب ۱۹۴۷ء کے بعد، ہماری معیشت تو، تونگر ہوئی مگر اُس نے ایک ایسے منفعت پسند اور بازی گر معاشرے کو بھی جنم دیا جس سے نئی نسل کو لاشعوری طور پر یہ احساس ہونے لگا، کہ اُن کے لیے راہیں مسدود، امکانات مبہم اور پُر فریب ہیں۔ موقع پرست، بے غیرت سیاستدانوں اور نوکر شاہوں کا ایک ایسا طبقہ اُبھر کر سامنے آیا ہے جنھیں ساری آسائشیں مہیا ہیں۔ زیبا اور نازیبا عمل پر، لگام کسنے والا کوئی نہیں ہے۔ فرد کو مجتمع رکھنے والی اکائیاں اور مذہبی مراکز اپنے رُسوخ واقتدار سے محرومی پر ماتم کناں ہیں۔

تمام تگ ودو کے بعد مرکزی کردار، صادقہ سوچتی ہے کہ آخر اُس کی منزل

کیا ہے؟ شاید انقلاب؟ کیونکہ زندگی اور انقلاب تو لازم وملزوم ہیں۔ لیکن انقلاب کا وہ محدود اور بے لچک تصور، جسے پارٹی لیڈروں نے اوڑھنا بچھونا بنا رکھا ہے، وہ اُس کی منزل نہیں ہوسکتی تو پھر کیا ہے؟ اچھائی اور بُرائی، سچ اور جھوٹ کی حدیں کہاں ختم ہوتی ہیں؟ سچ کی مملکت غیر محفوظ کیوں ہے؟ جھوٹ کی فوجیں بار بار یلغار کیوں کرتی ہیں؟ پاکیزگی اور پراگندگی میں قربت کی وجہ کیا ہے؟ زندگی کا سفر پیچیدہ اور دشوار کیوں ہے؟ سوالوں کی بوچھار میں انسانی وجود خود ایک واہمہ بن جاتا ہے۔ اپنے ہونے اور نہ ہونے پر، دونوں ہی صورتوں میں وجود حقیقت بینی کا شکار ہوتے ہوئے شکوہ سنج ہے۔

قاری اس راہ پر کچھ اور آگے بڑھتا کہ مُصنفہ اُسے سچائی کی تلاش اور عرفان کے سرچشموں کی کھوج پر اُکساتے ہوئے ناول کو اِس طرح ختم کرتی ہیں:

> ''زندگی کا سفر تو راہ ہموار کا سفر نہیں بلکہ راہ دشوار کا سفر ہوگا، جس میں اُسے خاردار جھاڑیوں سے اُلجھنا ہوگا----اور اگر سچائی پھر بھی سات پردوں میں مَستُور رہی تو اُسے اپنے وجدان کا بھی سہارا لینا ہوگا----''

''دشتِ سُوس'' اُن حقائق کا علامتی اظہار ہے جن کے مثبت پہلو مشرقی تہذیب سے غائب ہورہے ہیں اور جن کی وجہ سے ہمارا معاشرہ ذہنی کشاکش کا شکار ہے۔ تہذیبی، تمدنی، تاریخی اور جغرافیائی معلومات کو تخیّل میں جمیلہ ہاشمی نے کچھ اس فنکارانہ خوبی سے مُدغم کر دیا ہے کہ ناول نے ایک شاہکار کی حیثیت اختیار کر لی ہے مگر روایت سے انحراف، بات کو با معنی اور مختصر کہنے کی عادت نے ''دشتِ سُوس'' کے اسلوب کو مشکل بنا دیا ہے اسی لیے ناول کی قرأت کے دوران قاری کو ہر پل چوکنا رہنا پڑتا ہے۔

''برف آشنا پرندے'' اور ''انقلاب کا ایک دن'' اپنے موضوع، تھیم، تکنیک اور برتاؤ کے اعتبار سے ''دشتِ سُوس'' سے جُدا ہیں۔ اِن میں پہلا طویل اور

دوسرا مختصر ناول ہے۔ ماجرا نگاری کے رمُوز اور کرداروں کی فعالیت کے ساتھ دونوں کے پلاٹ مربوط اور منضبط ہیں۔ واقعات میں منطقی ربط ہے۔ جذبات واحساسات کے وسیلۂ اظہار کے لیے صاف ستھری زبان استعمال کی گئی ہے۔ مکالمے برجستہ ہیں۔ ان میں بے ساختگی کے ساتھ زور اور اثر پیدا کرنے کے لیے محاوروں، تشبیہوں اور صنعت تکرار سے بھی کام لیا گیا ہے۔ فقروں، لفظوں اور مُترادفات کی ایسی تکرار، جس میں صوتی ترنم وتاثر کے علاوہ، جذباتی کیفیات کی اثر انگیزی ہے، اور وہ اس لیے کہ ترنم ریاض اور زاہدہ زیدی فطری طور پر شاعرہ ہیں۔ جمیلہ ہاشمی شاعرہ تو نہیں ہیں لیکن یہ ان کی دانشورانہ سوچ کا ہی نتیجہ ہے کہ نہ صرف مسائل پر مضبوط گرفت نظر آتی ہے بلکہ سماجی، تہذیبی اور سیاسی بندشیں کس طرح انسانی شخصیت پر اثر انداز ہوتی ہیں اور ان کے مابین جو کشمکش ہوتی ہے اس کو بھی انھوں نے فنکارانہ طور پر اپنے بیانیہ کا حصہ بنایا ہے۔ اسی سبب آج کا حسّاس قاری جمیلہ ہاشمی، ترنم ریاض اور زاہدہ زیدی کو نظر انداز نہیں کر سکتا ہے۔ شائد یہ کہنا حق بجانب ہو کہ ''دشتِ سُوس''، ''برف آشنا پرندے'' اور ''انقلاب کا ایک دن'' عہدِ رواں میں فکشن کے بدلتے ہوئے مظاہر کے عکّاس ہیں۔

●●●

اکیسویں صدی کی پہلی دہائی کا اُردو افسانہ

تاریخ کے مختلف ادوار میں ادب کی تعبیریں اس مشاہدہ کی بنا پر مختلف ہوتی ہیں کہ کسی خاص عہد میں ادب کیا کام انجام دے رہا ہے۔ وقت کے اس وقفہ میں اکثر ایسے موقف موجود ہوتے ہیں جن کا آپس میں ٹکراؤ ہو۔ البتہ آج کی حاوی تھیوری نے ادب کو اُن اساطیری اور متصوفانہ عالمی قدروں سے یکسر خالی کر دیا ہے جو ادب نے اختیار کی تھیں۔ ادب کی ادبیت اور مواد دونوں پر سوال اٹھائے جانے لگے ہیں۔ لسانیاتی افتراق اور بعض مخصوص مباحث (Discoures) کی صراحت اور مقبولیت کے باعث ایک طرف مروّج معیار رد ہوئے تو دوسری طرف ان کے مخالف یا متبادل معیار سامنے آئے ہیں۔

چوں کہ ادب، شناختوں کو بنانے اور ان کی تصدیق کا ایک طریقِ کار ہے اس لیے یہ کہنا مبالغہ نہ ہوگا کہ ہمارے زمانے کی ایک علامت کے طور پر شناخت کی سیاست کو ایک ایسی بیّن مرکزیت حاصل ہوگئی ہے جس نے ادب کے روایتی تصورات کو پسِ پُشت ڈال کر انھیں از کار رفتہ بنا دیا ہے۔ ایک جہت میں چلنے والا ادب مثلاً مابعد نو آبادیاتی ادب، ہجرت اور ترکِ وطن کا ادب (Diaspora)، صیہونی ادب، سیاہ فاموں کا ادب، نسائی ادب، ہم جنسی کا ادب، دلت ادب، اقلیت کا ادب، زندانی ادب، احتجاجی ادب وغیرہ، یہ سبھی

تصورات 'شناخت' کو سب سے اہم اور بنیادی مسئلہ قرار دینے پر اصرار کرتے ہیں۔ اس کے علاوہ ایک معنی خیز تبدیلی دوسری جنگِ عظیم کے بعد فکشن میں نقل پر مبنی حقیقت نگاری (Mimetic Realism) سے ہٹ کر منتشر اجزاء کو جوڑنے کی تکنیک کولاژ (Collage) کی صورت میں رونما ہوئی ہے۔ اُس عہد کے ادیبوں اور نقادوں پر وجودیت کا خاصا اثر رہا ہے۔ فکشن میں پیروڈی، تحریف اور سنگین مزاح کے استعمال کو عجیب وغریب، غیر روایتی اور موثر طریقوں سے گرفت میں لانے کی ایک کوشش کے طور پر دیکھا جاتا ہے۔ بہت سے معاصر ادیبوں کی نگارشات کا دوسرا اہم رجحان تھیوری کے مغالطّوں سے باخبر اور ہوشیار رہنے کا ہے۔

اکیسویں صدی کی اس پہلی دہائی کے ڈھیروں مسائل ہیں۔ لیکن یہ بھی سچ ہے کہ تکنیکی ترقی نے ادب کو ایک جمہوری عمل بنا دیا ہے۔ انٹرنیٹ کا پھیلاؤ قلم کاروں کے لیے سودمند ثابت ہوا ہے اور e-books کی مقبولیت بھی بڑھی ہے۔ عددکاری (Computational and digital) کے عمل نے ادب میں نئی راہیں ہموار کی ہیں اور نئی ہیئتیں سامنے آئی ہیں۔ جیسے ماورائے متن فکشن (Highpertext Fiction)، ارتباط باہمی فکشن (Interactive Fiction) وغیرہ۔ اب قارئین اور متن کے درمیان فاصلے کو فوق المتن (hypertext) کے رخنوں نے کم کر دیا ہے جس کے باعث پڑھنے کے عمل میں پڑھنے والے کی شرکت کا اضافہ ہوا ہے۔

سوال یہ اُٹھتا ہے کہ کیا اس بدلے ہوئے تناظر کو اردو کے افسانہ نگاروں نے اسی طرح محسوس کیا ہے جس طرح ہم سب بین الاقوامی سیاست کے زیر اثر جی رہے ہیں اور جن پیچیدہ معاملات سے دوچار ہیں جہاں کوئی باضابطہ اصول، مطمحِ نظر یا فلسفہ کام نہیں آرہا ہے۔ اب ایک مرکز پر ٹھہراؤ نہیں ہے۔ فکری اور جماعتی، دونوں ہی اعتبار سے انتشار پسندی میں اضافہ ہوا ہے۔ اس صورتِ حال کو کیا معاصر افسانہ

ترجیح دے رہا ہے؟ کیونکہ پچھلے دس سالوں میں شائع ہونے والے افسانے بے شمار ہیں مگر ان میں آج کی دنیا میں ادب کے بدلتے مظاہر کم ہیں۔ کچھ افسانہ نگار ایسے ضرور ہیں جن کا بالواسطہ مقصد معاصر ادب کی نمائندہ تبدیلیوں اور ان تبدیلیوں سے پیدا ہونے والے مسائل سے واقف بھی کرانا ہے۔

اِن دس سالوں میں دس سو سے زائد افسانے اور تقریباً سو مجموعے شائع ہوئے ہیں۔ یہاں محض اُن مجموعوں کا ذکر ہے جو ادبی اُفق پر اپنا نقش بنانے میں کامیاب ہوئے ہیں۔ صدی کے پہلے سال یعنی 2001ء کے اہم مجموعے ہیں: ا۔ واپسی سے پہلے (صغیر رحمانی) ۲۔آج کے بعد (یوسف عارفی) ۳۔ تعاقب (خورشید جبیں چاندنی) ۴۔زندگی کے رنگ (ڈاکٹر عفت آرا) ۵۔ ایک اور بجوکا (عبدالعزیز خاں) ۶۔ پانی اور چٹان (نجمہ محمود) اور باغ کا دروازہ (طارق چھتاری) 2002ء میں شائع ہونے والے اہم مجموعے---- ا۔ القمبوس کی گردن (شموئل احمد) ۲۔شکستہ بتوں کے درمیان (سلام بن رزاق) ۳۔ وہ اور پرندے (احمد رشید) ۴۔ کہکشاں (کہکشاں انجم) 2003ء میں چھپنے والے مجموعے ---- ا۔ بھیگی پلکیں (عابد ضمیر) ۲۔ لینڈ اسکیپ کے گھوڑے (مشرف عالم ذوقی) ۳۔ مونا لیزا کی مسکراہٹ (عبدالعزیز خاں) ۴۔کرفیو سخت ہے (انیس رفیع) ۵۔ میوزیکل چیئر (عبدالصمد) ۶۔اپنے پرائے (کیدار ناتھ شرما) 2004ء میں شائع ہونے والے افسانوی مجموعے ----ا۔ڈوم (مجیر احمد آزاد) ۲۔ رزم ہو یا بزم ہو (احمد یوسف) ۳۔ ذرّوں کی حرارت (ثروت خان) ۴۔ پیاس (ماہ جبیں نجم) ۵۔ نیا گھر (شاہین سلطانہ) ۶۔ یمبرزل (ترنم ریاض) ۷۔ رہائی (اسرار گاندھی) ۸۔ایک چھوٹا سا جہنم (ساجد رشید) ۹۔ خوف کے آسمان تلے (مبین مرزا)۔ 2005ء میں ---- ا۔ مردم گزیدہ (اقبال حسن آزاد) ۲۔ چنار کے پنجے (دیپک بُد کی) ۳۔ جب ایسا ہو (سید ظفر ہاشمی) ۴۔ سر کٹے لوگ (شاہین نظر) ۵۔ کھلونے والا (قدیر

زماں) 2006ء میں ---۱۔ اقرار نامے (نعیم کوثر) ۲۔ سہاروں کے موسم (رضاء الجبار) ۳۔ بڑے شہر کا خواب (پرویز شہریار) ۴۔ غلام گردش (عابد سہیل) ۵۔ حیرت فروش (غضنفر) ۶۔ جو کہانیاں لکھیں (اسد محمد خاں) ۷۔ ایک عام آدمی کا خواب (رشید امجد)۔ 2007ء میں ---۱۔ چُپ چاپ (اکبر عابد) ۲۔ درمیان کوئی تو ہے (احمد صغیر) ۳۔ ویرانے آباد گھروں کے (بلقیس ظفیر الحسن) ۴۔ بد چلن (کیول دھیر)۔ ۵۔ اندھے آدمی کا سفر (شمس الہدیٰ) ۶۔ شورہ پُشتوں کی آماجگاہ (مظہر الزماں خاں) ۷۔ آخری دعوت (خالد جاوید) ۸۔ عام آدمی کے خواب ('کلیات' رشید امجد)۔ 2008ء میں ---۱۔ دیر کبھی نہیں ہوتی (طاہر نقوی) ۲۔ یہ کیا جگہ ہے (یٰسین احمد) ۳۔ ہل جوتا (اشتیاق سعید) ۴۔ جل ترنگ (مقدر حمید) ۵۔ میٹھا زہر (مشتاق احمد وانی) ۶۔ آگ کے اندر راکھ (عبد الصمد) ۷۔ مراجعتِ سفر (ترنم ریاض) ۸۔ لیمپ جلانے والے (صدیق عالم)۔ 2009ء میں ---۱۔ لینڈرا (اسلم جمشید پوری) ۲۔ اگنی پریکشا (نعیم کوثر) ۳۔ سیاہ پردے (آفتاب نجمی) ۴۔ آکاش ساگر (آغا گل) اور 2010ء میں شائع ہونے والے افسانوی مجموعے۔۱۔ بالا دست (نوشابہ خاتون) ۲۔ لال کبوتر (شاکر علی شاعر) ۳۔ گلشن سے ویرانے تک (عقیل اطہر) ۴۔ نیو کی اینٹ (حسین الحق) ۵۔ آگ کے پاس بیٹھی عورت (اقبال مجید) ۶۔ راستہ بند ہے (جیلانی بانو) ۷۔ گنبد کے کبوتر (شوکت حیات) ۸۔ عمارت (نگار عظیم) ۹۔ آبِ حیات (انجینئر محمد فرقان سنبھلی)۔

ان افسانوی مجموعوں کے موضوعات ہمارے اردگرد کے ماحول سے لیے گئے ہیں۔ ان میں سیاسی، سماجی اور اقتصادی بساط کے بدلتے ہوئے مہرے نظر آتے ہیں۔ کردار اور واقعہ نگاری میں تنوع ہے۔ پلاٹ گٹھا ہوا ہے۔ بیشتر افسانہ نگار فکر و فن، زبان و بیان میں ہر لمحہ مفاہمت کرتے نظر آتے ہیں۔ مثال کے طور پر زبان کو ہی لے لیجئے کہ غیر اردو الفاظ کا استعمال بے

دریغ ہو رہا ہے۔ یہ مقامی سطح پر بھی ہے، علاقائی، صوبائی اور عالمی سطح پر بھی۔ افسانہ نگار ایسا کیوں کر رہے ہیں۔ شاید اس وجہ سے کہ افسانہ کی لفظیات اُس زبان سے آ رہی ہے جو مخلوط زبان ہے۔ بنیادتو اردو ہی ہے مگر ان میں گاؤں کی بولیوں کے الفاظ پھر ہندی، پنجابی، گجراتی، بنگلہ وغیرہ کے الفاظ۔ مثلاً کلکتیہ زبان۔ یہ ہے تو اردو ہی مگر بنگلہ کی وجہ سے اس کی ایک نئی شکل ہے اور اس کی اپنی لفظیات ہے جو اورل یا وربل (زبانی) کا حصّہ ہے۔ اس نوع کے الفاظ مشرقی بنگال کے افسانہ نگاروں کے یہاں جا بجا اس لیے استعمال ہوئے ہیں کہ یہ الفاظ ان کی زبان کی فطری تشکیل میں شامل ہیں۔ دوسری وجہ یہ ہو سکتی ہے کہ ہم جس دور میں جی رہے ہیں اس میں عالمیت کے اثرات زبانوں پر شدت سے پڑ رہے ہیں۔ خاص طور سے وہ جو ہندوستانی معاشرہ میں ہیں۔ ان کے یہاں لفظوں کے استعمال میں یہ تنوع بطور خاص دیکھا جا رہا ہے چونکہ ان کے پاس میڈیا بوم (Boom) کی وجہ سے ان کا تفاعل ایسی زبانوں اور الفاظ سے ہو رہا ہے جن کے بغیر آج کی دنیا کی ترسیلی ضروریات پوری نہیں ہو سکتیں مثلاً انگریزی——

جیسا کہ میں نے پہلے عرض کیا ہے کہ بہت لکھا جا رہا ہے مگر ان میں اس دہائی کی حسّیت خال خال نظر آتی ہے۔ جن افسانوں میں یہ Sensbility کچھ ہے وہ ہیں۔ آوارہ کتّا (دیپک کنول)، چوتھا فن کار (شبیر احمد)، دہشت گرد، کج فہمی (محمد غیاث الدین)، زنجیر بنی رہنا (جمشید مرزا)، آس پاس (مظہر سلیم)، اصلیت (یٰسین احمد) کڑوے گھونٹ (محمود ایوبی) زیرِ لب (اظہا عثمانی)، موسم (طاہر نقوی)، سرحدیں (امر ناتھ دھمچہ)، جنگل کہانی (عرفان جاوید)، اُجلی چادریں (خدیجہ زبیر احمد)، اعتقاد (نثار راہی)، تقسیم (حسن جمالی)، جالے میں پھنسی مکڑی (شاہد جمیل)، ایک ذرا سی بات (مشتاق احمد نوری)، ریفلیسیا (ف۔ س۔ اعجاز)، اُدھڑا ہوا فراک (صادقہ نواب سحر)، کنیا دان (اظہر

عثمانی)، مہک (نکہت فاطمہ)،نغمہ آشوب (فیاض رفعت)، بند کمرے میں (شکیلہ رفیق)، نج کاری (پروین عاطف)، گھر باہر (نسیم بن آسی)، مٹھی بھر ریت (فریدہ زین)، جلا دیا شجر جاں (مقدر حمید)، خدا کا بندہ (رحمٰن عباسی)، سورج ڈوب چکا تھا (نوشین خاں) ایک دہشت گرد کا بیان (مراق مرزا)، تم ......کون (غزالہ قمر)، آتش فشاں (عشرت ظہیر) وغیرہ۔ عصری معنویت کے گہرے شعور کے کرب ناک نقوش بھی جن افسانوں میں اُجاگر ہیں وہ افسانے درج ذیل ہیں۔ کٹے ہوئے تار (ساجد رشید)، ایک اور سریتا (غزالہ قمر)، ایڈز (ناوک حمزہ پوری)، صلیب ایک نشانی (وسیم عباس)، واچ ڈاگ (مجید سلیم)، کنتو؟ پرنتو؟ لیکن؟ مگر......؟ (شبیر احمد)، کمیشن کا مشن (محمد طارق)، انٹرنیشنل (علی محمود)، تکون (امجد طفیل)، قتل گاہ (دیپک کنول)، سدھو بابا (نکہت فاطمہ)، بلیک آوٹ (ایم۔مبین)۔

آج کی کہانی احتجاج کی نہیں، غیر مرئی احساس کی ہے جن میں ایک طرح کا تفکر ہے اور جس تفکر کو شاہد اختر نے بڑا گھر (فروری ۲۰۱۰ء، آج کل) میں خوبی سے اُجاگر کیا ہے کہ زندگی اتنی آسان نہیں جتنا کہ ہم سمجھتے ہیں کیونکہ زندگی کسی ایک اصول یا نظریے کی پابند نہیں ہے۔ اسرار گاندھی، ساجد رشید اور مشرف عالم ذوقی نے مذہبی دباؤ، نسل کشی، مافیا گروپ، آنر کلنگ اور برین واشنگ جیسے موضوعات کو بھی خوبی سے احاطۂ تحریر میں لینے کی کوشش کی ہے۔ تناؤ سے بھری، بیحد اُلجھی ہوئی زندگی میں مفاہمت کا جذبہ کس طرح لہریں لیتا ہے، اس کا فنکارانہ اظہار بھی ان کی کہانیوں میں موجود ہے۔ ''بادشاہ، بیگم اور غلام'' (نیا ورق، جنوری ۲۰۱۰ء) اس کی واضح مثال ہے۔ اس کہانی میں ساجد رشید نے ایگو پرابلم کو منفرد انداز میں پیش کیا ہے چونکہ وہ کہانی بننے کے ہُنر سے خوب واقف ہیں لہٰذا ملازم پیشہ میاں بیوی کے ذہنی اور جسمانی تعلقات اور اُن کی سوچ کو جس زاویے سے خلق کیا ہے وہ آج کی Irony کو پیش

کرتے ہیں۔

ترنم ریاض کے افسانہ 'مہاوٹیں' (نیا ورق نمبر ۳۰)، 'چار دن' (سب رس، ستمبر ۲۰۱۰ء) اور غنیچے (ایوان اردو، جون ۲۰۰۸ء) میں تازگی ہے۔ انھوں نے کلّی طور پر زندگی کا ویژن تلاش کیا ہے۔ بالکل اس طرح جیسے ہر بڑے فنکار کی اپنی ایک ذاتی بصیرت ہوتی ہے جس کے توسط سے وہ شاہکار خلق کرتا ہے۔ احمد صغیر کا افسانہ چھوٹی سی ایک چنگاری (عہد نامہ رانچی اکتوبر ۲۰۱۰ء) شعلہ کا روپ اختیار کرتی ہوئی نظر آتی ہے۔ قاسم خورشید، اندر بارش باہر دھوپ (ایوان اردو، نومبر ۲۰۰۹ء) اور باگھ دادا (ایوان اردو، اگست ۲۰۰۸ء) میں نہایت باریکی سے چھوٹے چھوٹے احساسات کو بیان کرنے میں کامیاب ہوئے ہیں۔

نورالحسین کا افسانہ ایک عذاب اور (ایوان اردو، اگست ۲۰۰۸ء) گڑھی سے اُبھرتا سورج (سب رس، جولائی ۲۰۱۰ء) عصر حاضر کی حسّیت کو وسیع پیمانے پر پیش کرتا ہے۔ یہی صورت حال ساجد رشید کے افسانہ ''کٹے ہوئے تار'' (ایوان اردو، اکتوبر ۲۰۰۸ء) میں بھی نظر آتی ہے۔

مشرف عالم ذوقی، واپس لوٹتے ہوئے (آج کل، فروری ۲۰۰۸ء)، میڈونا کی اُلٹی تصویر (ایوانِ اردو، اکتوبر ۲۰۰۶ء)، پارکنسن ڈزیز (آج کل، جولائی ۲۰۰۹ء) اور فیصلہ (ایوان اردو، اگست ۲۰۰۷ء) میں عالمگیریت، صارفیت اور ماحولیات کی ستم ظریفیوں کو سمیٹ لیتے ہیں۔ صحافتی انداز یا رپورٹنگ کس طرح افسانے کے قالب میں ڈھلتا چلا جاتا ہے، یہ ہُنر مشرف عالم ذوقی کو خوب آتا ہے۔ اس انداز کو اپنانے والے اُن کے معاصر موضوع کو آرٹ میں حلول نہیں کر پاتے بلکہ اکثر موضوع کے فنی اظہار میں ناکام رہتے ہیں۔

آج کہانی کی نوعیت اور معنویت بدلی ہوئی ہے۔ اب کتا، جوتا یا ہل وغیرہ ایک نئے استعارے کی شکل میں اُبھرتے ہوئے تبدیلیوں اور تباہیوں کا ذکر کر رہے ہیں۔ ''مسٹر ڈاگ'' میں کتا اپنی فطری جبلّت بھول جاتا ہے۔ آدمی کو ہدایت کی جاتی

ہے کہ اتنا دُلارمت کرو کہ کہیں اُسے انفیکشن نہ ہوجائے۔ کتا غلامی کا استعارہ ہے جو ظاہر کرتا ہے کہ ہم اُس کے محکوم کیوں ہیں؟ شاید معاشی طور پر!۔۔۔ اس طرح کے تجربات کومختلف زاویوں سے سمیٹنے والے افسانے ہیں:-

اداکار (سلام بن رزاق) ہائی وے (انیس رفیع) پرائم لینڈ (عبدالصمد) کچھ پتہ نہیں (رتن سنگھ) سرنہوڑائے پرندے (شوکت حیات) عمارت (نگار عظیم) تجسّس (عبدالصمد) لذتِ گریہ (سلام بن رزاق) سورج مکھی (شوکت حیات) مولا دادا آئیں گے (انیس رفیع) چور چور چور (ذکیہ مشہدی) فیصلہ (مشرف عالم ذوقی)۔ اعتبار (مشتاق احمد نوری)۔ زخمی زخمہ (حسین الحق) آخرکار (شفیع جاوید) حلالہ (سلام بن رزاق) ظہار (شموئل احمد) اندھیرا (شاہد اختر) آگ لگانے والی بارش (اقبال مجید) بک شیلف (انجم عثمانی) مفاہمت کا عذاب (اسرار گاندھی)۔

نئی نسل کے افسانہ نگاروں میں آفتاب نجمی (سیاہ پردے) اور ارشد اقبال (چھتیں) قابلِ ذکر ہیں جن کے پہلے ہی مجموعے نے قاری کو سوچنے پر مجبور کیا ہے۔ یوسف عارفی کے مجموعہ ''آج کے بعد'' میں وہی موضوعات ہیں جو بیسویں صدی میں چھائے رہے۔ ''بھیڑ میں کھویا شناسائی''۔ ''پڑوسی''۔ ''مٹتے لمحوں کا کرب''۔ ''سفر''۔ ''بے سمت ہوا''۔ ''بیہودہ'' اور ''وہ جو شناخت کھو چکے ہیں'' اچھے افسانے کہے جاسکتے ہیں مگر ان میں بھی ماضی کی بازیافت کا عمل شدت سے نظر آتا ہے۔

انل ٹھکر کے مجموعہ ''صفر ضرب صفر'' اور جتیندر بلّو کے مجموعے ''چکّر'' میں مغربی معاشرے میں رہنے والے مشرقی مہاجرین کی ذہنی کشمکش ہے۔ مادّی ترقی اور دنیاوی مناصب کی تگ و دو ہے۔ ''ہل جوتا'' (۱۸ر افسانوں کا مجموعہ) میں شہری اور دیہی زندگی کی کشمکش کو اُجاگر کیا گیا ہے جس میں ہندی زبان اور مقامی الفاظ کا کثرت سے استعمال ہوا ہے۔ اشتیاق سعید نے ایک کفن اور،

بیری کا پیڑ، چھلانگ، ماں، ہل جوتا جیسے تہہ دار افسانوں میں بیانیہ انداز کو ترجیح دی ہے۔ پسماندہ طبقات سے وابستہ ڈھیروں افراد جو گلی کوچوں میں رحم و کرم کی زندگی گذار رہے ہیں، ان کی صحیح نمائندگی کی ہے۔ سالک لکھنوی کے افسانوں کا مجموعہ (افسانے) جسے عمر غزالی نے ترتیب دیا ہے، اس میں آٹھ روایتی افسانے ہیں مگر ''اچھوت'' کی اہمیت آج بھی برقرار ہے۔ یہ افسانہ اپنے برتاؤ کے اعتبار سے بھی منفرد ہے۔ ابن اسماعیل کے مجموعہ ''مسخ'' میں چودہ افسانے ہیں جن میں کشمیر کے ابتر حالات کو علامتوں اور استعاروں کے ذریعے اُبھارنے کی کوشش کی گئی ہے۔ مجموعہ کی اہم خوبی یہ ہے کہ ہر افسانے کی ابتدا نظم سے ہوتی ہے اور وہ نظم موضوع سے پوری طرح مناسبت رکھتی ہے۔ ''اور بجوکا ننگا ہوگیا'' میں شامل سبھی اکیس افسانے پریم چند کی روایت کے امین ہیں۔ پریم چند کے علامتی کردار ہوری کو آزادیٔ ہند کے بعد جو نیا قالب دیا گیا ہے وہ بجوکا، کا ہے۔ اس نئی آتما کو نئے تناظر کے ساتھ کئی افسانہ نگاروں نے اپنے اپنے انداز میں ڈھالا ہے مگر عبدالعزیز خاں نے گاؤں سے شہر کی طرف بھاگتے ہوئے محنت کش کا المیہ اس میں بیان کیا ہے۔ اندازِ بیان میں جدت اور چھا جانے والی کیفیت ہے۔ مجموعے کی دوسری کہانیوں بادل چھٹ گئے، سونے کی فلِش پلیٹ، لفٹ مین، سفر وغیرہ میں ممبئی کے عام لوگوں کی زندگی کو انہوں نے خوبی سے اُجاگر کیا ہے۔ ''قاشیں زمین کی'' میں بارہ افسانے ہیں۔ سیف الرحمٰن عباد کی زبان سادہ ہے۔ علامتوں کا سہارا ''تاریخ'' میں خوب لیا گیا ہے۔ کہانی ''قاشیں زمین کی'' نہ صرف قاری کو متاثر کرتی ہے بلکہ دعوتِ فکر بھی دیتی ہے۔ ''مہاپُرش کے بعد'' میں قیصر اقبال نے اپنے قاری کو جھنجھوڑا ہے۔ یہ اُن کا پہلا افسانوی مجموعہ ہے۔ ''بازو کی قوت''۔ ''آزاد بستی'' اور ''دم واپسیں'' تاثر اور کیفیت کے اعتبار سے موثر افسانے ہیں۔ خوبی یہ ہے کہ ان کی علامتیں تہہ دار ہونے کے باوجود متاثر کن ہیں۔ اسی سبب یہ اپنے قاری سے

سنجیدگی اور یکسوئی کا مطالبہ بھی کرتی ہیں۔ ''جنت جنت گھر اپنا'' میں انھوں نے نہایت سادگی سے دیارِ غیر کی کلفتوں کو اُجاگر کرتے ہوئے وطن کی محبت اور اپنوں کی چاہت کو پیش کیا ہے۔ ''پری کتھا'' محمود ایوبی کے گیارہ افسانوں کا مجموعہ ہے جس میں خواتین کے مختلف اور کہیں کہیں متضاد مسائل کو عصر حاضر کے تناظر میں پیش کیا ہے۔ اس سے پہلے ''ذروں کی حرارت'' نے ادبی ماحول میں حرارت پیدا کر دی تھی۔ اس کے تمام اٹھارہ افسانوں میں عورت کی نفسیات، جذبۂ ایثار اور کچھ کر دکھانے کا عزم حاوی ہے۔ اردو کا قاری راجستھانی تہذیب، طبقاتی امتیازات اور آن بان شان سے تو پہلے سے واقف تھا۔ ثروت خان نے بدلے ہوئے زمانے کے تیور کو ملحوظ رکھتے ہوئے مقامی لب ولہجہ کو بیانیہ کا جُز بناتے ہوئے، شادی بیاہ، غم والم اور موت مٹی کی رسومات سے واقف کرایا ہے۔

محمد بشیر مالیر کوٹلوی کے ۲۳؍افسانوں کا مجموعہ ''چنگاریاں'' ادبی حلقہ میں پسند کیا گیا ہے۔ 'زندہ در گور'، 'قسم'، 'بدبو'، 'خریدار' ایسی کہانیاں ہیں جو قاری کو جھنجھوڑتی ہیں۔

پرویز شہریار کا افسانوی مجموعہ ''بڑے شہر کا خواب'' نئے عنوانات اور نئے موضوعات کو لیے ہوئے ہے۔ اس میں بیانیہ انداز حاوی ہے مگر ڈرامائی زور بھی ہے۔ ''نیا سورج نیا سویرا''، ''جہیز کی آگ'' اور ''انوکھا انتقام'' یادگار کہانیاں کہلانے کی مستحق ہیں۔

''دوسو قدم کا ڈر'' میں نذیر احمد یوسفی نے مسلمانوں کی زبوں حالی اور ان میں پروان چڑھ رہے عدم تحفظ کے احساس کو خوبی سے اُجاگر کیا ہے۔ ۱۸؍افسانوں کے اس مجموعہ میں ''اِن کاؤنٹر''، ''رائی کا پربت''، ''زمین تنگ ہے'' اور ''نصف شب کا منظر'' قابلِ رشک افسانے ہیں۔

''کرفیو سخت ہے'' کے تمام افسانوں میں انیس رفیع نے ابہام اور تجرید

کے غیر متوازن استعمال سے گُریز کرتے ہوئے معاصر زندگی کی غیر مشروط جستجو اور شناخت پر توجہ مرکوز کی ہے اور ایک ایسا پیرایۂ اظہار وضع کیا ہے جس کی بُنت میں حقیقت اور فینٹاسی کا امتزاج ہے۔ مجموعہ کا پہلا افسانہ ''غروب سے پہلے'' انسانی سفاکی کی انتہاؤں کو پیش کرتا ہے اور ایک جہانِ دِگر کے حصول کو محور بناتے ہوئے ''کتاب'' کو علامتی طور پر پیش کرتا ہے۔ ٹائٹل کہانی تعمیر اور تخریب کی کشاکش کی ہے جس میں تاریخ کا جبر اور تاریخیت متصادم ہے۔ ''ماجرا'' حالات کے جبر کو اُجاگر کرتا ہے۔ ''نصف بوجھ والا قلی'' اور ''پانچ مُردے'' انسانی نفسیات کے دو رُخ ہیں۔ اجتماعی اور انفرادی۔ جمعیت اور فرد کا معاشرے سے برتاؤ انیس رفیع کے اِن افسانوں میں بطور خاص منعکس ہوتا ہے۔

''وہ اور پرندہ'' میں سولہ افسانے ہیں۔ احمد رشید نے اس مجموعہ میں علامت، تمثیل، تاریخ اور اساطیر سے خوب کام لیا ہے۔ ٹائٹل کہانی کے علاوہ ''ٹوٹا ہوا آدمی''۔ ''تیسری شخصیت'' اور ''سراب'' اپنی بُنت اور برتاؤ کے اعتبار سے بے حد اہم ہیں۔ اسلوب میں شگفتگی اور چھا جانے والی کیفیت ہے۔

اسلم جمشید پوری کے افسانوی مجموعہ ''لینڈرا'' میں ۲۸ ؍ کہانیاں ہیں۔ موضوعات کی تکرار کے باوجود لب ولہجہ کی ادائیگی اور کہانی کی ماہرانہ بُنت نے مجموعہ کو نہایت موثر بنا دیا ہے۔

عبید قمر کے افسانوی مجموعے ''ننگی آوازوں کی گونج'' میں پندرہ افسانے شامل ہیں۔ ''انسان''۔ ''دہشت زدہ''۔ ''نامراد گوتم''۔ ''کترن'' اپنے برتاؤ کے اعتبار سے اچھی کہانیاں کہی جا سکتی ہیں۔

بُزرگ افسانہ نگار انور قمر کے مجموعے ''جہاز پر کیا ہوا؟'' میں سترہ افسانے ہیں۔ ''بیگانے''۔ ''اجل سے مکالمہ''۔ ''چڑیوں نے کہا عافیت ہے''۔ ''نقش معدوم ہوا''۔ ''میرا باپ صندوق میں سوتا ہے''۔ ''مرگ انبوہ''۔ ''جہاز پر کیا ہوا؟'' اور ''فضول کاغذات میں ملے تین خط'' نہایت چُست دُرست افسانے ہیں۔ ان میں

علامت اور حقیقت آپس میں کچھ اس طرح مدغم ہو جاتے ہیں کہ انہیں الگ کرنا مشکل ہو جاتا ہے البتہ معنی کی مختلف جہتیں قاری کے سامنے ضرور ہوتی ہیں۔

شاہد اختر نے اشرف المخلوقات کے ساتھ چرند و پرند کو اظہار کا وسیلہ بنایا ہے۔ ''مونٹی'' میں پروین کے مرکزی کردار کے ساتھ ایک مُرغی (مونٹی) کی حرکات وسکنات کہانی کو تہہ دار اور بامعنی بنا دیتی ہے۔ اسی طرح ''بلّی کی موت'' میں بظاہر پالتو بلّی کی دردناک موت کا ذکر ہے مگر پسِ پُشت مرکزی کردار رابعہ کے اغوا ہونے اور پھر اس کی موت کے غیر اعلانیہ ذکر کی مکمل شبیہہ قاری پر منعکس ہو جاتی ہے۔

''ندی پار کا شہر'' نسیم بن آسی کا مجموعہ ہے جس میں پندرہ کہانیاں ہیں۔ ''ندی پار کا شہر''۔ ''ویلن ٹائن ڈے''۔ ''کھڑکی کے باہر''۔ ''سات دروازوں کا پنجرہ''۔ ''مرگھٹ کی گندھ'' اور ''اندھیرے کے اس طرف'' مجموعے کی اچھی کہانیاں ہیں۔

بلقیس ظفیر الحسن کے مجموعہ ''ویرانے آباد گھروں کے'' میں گیارہ افسانے ہیں۔ ''گرین کارڈ'' کو ہر اعتبار سے بہترین افسانہ کہا جا سکتا ہے۔ ''یہ کیا جگہ ہے'' یٰسین احمد کے ۲۹/اور ''سلاٹر ہاؤس'' ۲۶/افسانوں کا مجموعہ ہے۔ ''روپیہ ڈالر''۔ ''یہ کیا جگہ ہے''۔ ''موسم بے اعتبار''۔ ''وفادار'' اور ''مکتی داتا'' بُنت کے اعتبار سے قابلِ قدر افسانے ہیں۔ روایتی انداز پر مشتمل ''پانی پر نشان'' سید احمد قادری کے اٹھارہ افسانوں کا مجموعہ ہے۔ ''پرچھائیاں خوابوں کی''۔ ''مسیحا کی مسیحائی''۔ ''دشمن روشنی کے'' اور ''رشتہ نیند کا'' مذکورہ مجموعہ کی بہتر کہانیاں ہیں۔

''بدچلن'' کیول دھیر کا مجموعہ ہے۔ اس کی اکتیس کہانیوں میں ''لہو کی لکیریں''۔ ''اور انسان مر گیا''۔ ''جذبوں کا کھیل''۔ ''انتقام'' اور ''نمائش'' موثر کہانیاں ہیں۔ نعیمہ ضیاء الدین کے مجموعہ ''ایک شبد کا جیون'' میں ''وصیت''۔ ''ڈسٹ بن''۔ ''مراجعت''۔ ''رہائی'' اپنی بُنت کے اعتبار سے بہترین

کہانیاں ہیں۔ فاروق راہب کی کتاب ''ٹھہری ہوئی دھوپ'' میں ۳۳ روایتی مگر چونکانے والی کہانیاں ہیں۔

''زیبرا کراسنگ پر کھڑا آدمی'' دیپک بدکی کا مجموعہ ہے۔ اس میں ۲۳ مختلف رنگ کے افسانے ہیں۔ ''ادھوری کہانی''۔ ''زیبرا کراسنگ پر کھڑا آدمی''۔ ''پہاڑوں کا رومانس'' اور ''چڑی کی بیگم'' واحد متکلم کے صیغے میں لکھی گئی اچھی کہانیاں ہیں۔ اندازِ بیان پُر اثر اور صاف ستھرا ہے۔ پس منظر ہندوستان کا وہ علاقہ ہے جو کسی نہ کسی زاویے سے باغی یا سرکش رہا ہے۔

ذکیہ مشہدی کے مجموعہ ''نقشِ ناتمام'' میں پندرہ افسانے ہیں۔ ''فضلو بابا ٹخ ٹخ''۔ ''منظوروا''۔ ''گلی سرمست میں رمضان''۔ ''تھوڑا سا کاغذ''۔ ''بلّی کا بچہ'' مجموعے کے دلکش افسانے ہیں۔ ذکیہ مشہدی کا نمایاں وصف کردار سازی اور منظری طرزِ اظہار ہے جس میں بیانیہ اہم کردار ادا کرتا ہے۔ مکالمے مختصر اور برمحل ہیں اور فضا بندی افسانوں کو زیادہ قابلِ مطالعہ بناتی ہے۔

فکری اور فنی خوبیوں کے ساتھ جو افسانوی مجموعے عالم کاری کے دباؤ اور انتشار کو پیش کر رہے ہیں اور یہ بھی ظاہر کر رہے ہیں کہ کس طرح ہمارے افسانوں کی زبان متاثر ہو رہی ہے، جملے ٹوٹ کر لفظوں میں بکھر رہے ہیں، نئی اصطلاحیں بن رہی ہیں، ان میں یہ مجموعے خاصے اہم ہیں —

خالد جاوید کے مجموعہ ''آخری دعوت'' میں شامل تمام نو کہانیاں انسانی سرو کار کے تئیں گہری دردمندی اور موجودہ سماجی رویوں کے خلاف پُر زور احتجاج کی شکل میں ہیں۔ فنکارانہ خوبی یہ ہے کہ احتجاج ایک غیر مرئی احساس یا تفکر کی طرح قاری کے ذہن میں اُبھرتا ہے اور اسے بہت دیر تک سوچنے پر مجبور کرتا ہے۔ مجموعہ کی پہلی مگر سب سے موثر کہانی ''آخری دعوت'' میں بھیشم ساہنی کی کہانی ''چیف کی دعوت'' کی طرح متوسط طبقہ کی سوچ، عمل اور ردِ عمل کو اُجاگر کیا گیا ہے۔ دونوں کہانیاں موجودہ معاشرے کی Irony کو پیش کرتی ہیں لیکن ''آخری دعوت'' میں

زندگی اور موت کی ازلی کشمکش بھی رقم کی گئی ہے۔

خالد جاوید عموماً کہانی کی روایتی تقسیم یعنی ابتدا، وسط اور اختتام کو توڑتے ہوئے محض وسط کو فوقیت دیتے ہیں اور اختتام کو آغاز کا نقیب بنا دیتے ہیں۔ اپنے معاصرین سے الگ نظر آنے والا اُن کا بیانیہ فلسفیانہ رنگ میں رنگا ہوتا ہے، قصّہ در قصّہ کی کیفیت پیدا کرتا ہے اور اپنے قاری کو پوری طرح باندھے رکھتا ہے۔

احمد صغیر کے چودہ افسانوں پر مشتمل مجموعہ ''درمیاں کوئی تو ہے'' میں صراحت، وضاحت، تازگی اور تازہ کاری ہے۔ ''فصیل شب میں جاگتا ہے کوئی'' نکسل واد پر لکھی بامعنی کہانی ہے۔ ''تعفن'' اور ''سوانگ'' عہد حاضر کی حسیت اور آگہی کا بھرپور اظہار کرتی ہیں۔ ''جائے امان'' اگر ایک طرف اقلیت کے تحفظ کا مسئلہ کھڑا کرتی ہے تو دوسری طرف شہر کاری کی عفریت سے بھی خوفزدہ کرتی ہے۔ سرورق کی زینت بنی کہانی (درمیاں کوئی تو ہے) میں احمد صغیر نے فاشزم کی نئی شکلوں کو بے نقاب کیا ہے۔

اسرار گاندھی کے افسانوی مجموعہ ''رہائی'' میں بارہ افسانے شامل ہیں جن میں ''خلیج''۔ ''نالی میں اُگے پودے''۔ ''نجات''۔ ''اخباروں میں لپٹی روٹیاں'' اور ''راستے بند ہیں سب'' بے حد کامیاب کہانیاں ہیں جو اپنے قاری کو باندھے رکھتی ہیں اور اختتام پر بہت کچھ سوچنے پر مجبور کرتی ہیں۔

''مرا رختِ سفر'' میں گیارہ افسانے ہیں۔ ''قدرت اور خاتون''۔ ''مرا رختِ سفر''۔ ''ساحلوں کے اس طرف''۔ ''چمگادڑ'' مجموعے کے نہایت کامیاب افسانے ہیں جن میں ترنم ریاض نے سیاسی اور سماجی بحران کو تہذیبی زوال کے حوالے سے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔

اقبال مجید نے ''آگ کے پاس بیٹھی عورت'' کو اس طرح پیش کیا ہے کہ وہ پریم چند، راشد الخیری یا عصمت چغتائی سے الگ نظر آتی ہے۔ ہم سب جانتے

ہیں کہ دیگر اصنافِ ادب کی طرح افسانہ نگاری کی تکنیک اچانک نہیں بدلتی ہے، کچھ اسباب ضرور ہوا کرتے ہیں۔ ''انگارے'' میں مروجہ تکنیک یکا یک بدلی تو بڑی وجہ پہلی جنگِ عظیم کے خاتمے کے اثرات تھے۔ تقسیمِ ہند کے بعد جدیدیت اور بنگلہ دیش کا وجود میں آنا مابعد جدیدیت کے فطری اسباب کہے جا سکتے ہیں اور اب اکیسویں صدی میں صارفیت اور عالم کاری کی بنا پر تکنیک کا بدلنا لازم ہے۔ اس تبدیلی کے اثرات ہمیں اقبال مجید کی تیرہ کہانیوں کے اس مجموعے میں نظر آتے ہیں۔

''نیو کی اینٹ'' میں بیس کہانیاں ہیں جن میں موضوعاتی اور اسلوبیاتی، دونوں سطح پر نیا پن ہے۔ بیان اور بیانیہ کی آویزش پر مشتمل اس مجموعہ میں کہانی کی ایک مربوط صورت گری موجود ہے جو عصری تقاضوں سے اُبھرتی ہے اور منطقی ربط اور تسلسل میں کہانی کو پروتی ہے۔ حسین الحق کے اس مجموعہ میں عصرِ حاضر کے گہرے شعور اور فکری حسیت و آگہی کے ساتھ زبان و بیان کی جدت و نُدرت بھی ہے۔

عہد حاضر کی بے حسی، بددیانتی اور بدعنوانی کو ''حیرت فروش'' میں ایک نئے انداز سے پیش کیا گیا ہے۔ ''کڑوا تیل''۔ ''سانڈ''۔ خالد کا ختنہ''۔ ''رمی کا جوکر'' اور ''تانا بانا'' ایسی کہانیاں ہیں جو اپنے برتاؤ کے اعتبار سے منفرد ہیں۔ غضنفر کے اسلوب میں علاقائی اور مقامی اثرات، دوسری زبانوں اور بولیوں کے بعض عناصر اس طرح نفوذ کر گئے ہیں کہ اس سے اردو افسانے کی لفظیات میں اضافہ ہوا ہے۔

افسانوی مجموعہ ''راستہ بند ہے'' میں جیلانی بانو نے بہت سے سوالات قائم کرتے ہوئے لکھا ہے:

''میرے اوپر ایٹمی ہتھیاروں کے بادل چھائے ہوئے ہیں۔
کیا ایک پل میں یہ دُنیا مٹ جائے گی ——؟

جھوٹ اور مایوسی کا اندھیرا پھیلا ہوا ہے۔
میں سر اُٹھائے آسمان کی طرف دیکھ رہی ہوں۔
کوئی وعدہ — ؟ کوئی معجزہ — ؟
پھر ایک بار ''کُن'' کی صدا کیوں نہیں آتی — ؟''

چھوٹے بڑے بائیس افسانوں کے مجموعے میں جذبہ اور احساس کی کارفرمائی ہر جگہ موجود ہے جو اُن کے کرداروں میں شعوری طور پر نظر آتی ہے۔ جیلانی بانو نے مختلف زاویوں سے جو سوالات اُٹھائے ہیں وہ کچھ اس طرح ہیں کہ زندگی کا مقصد کیا ہے؟ حقیقت اور واہمہ کے درمیان کیا تعلق ہے؟ جنسی خواہشات اور محبت کے مابین کیا رشتہ ہے؟ یا پھر متوسط طبقہ اپنے چاروں طرف بچھے جال سے نکلنے کی کوشش کیوں نہیں کرتا؟

پچیس افسانوں کا مجموعہ ''گنبد کے کبوتر'' اکیسویں صدی کی پہلی دہائی کی مکمل تصویر کشی کرتا ہے۔ شوکت حیات نے مشینوں کی چکا چوند میں انسان کی بے چارگی، بے ثباتی اور ذہنی کرب کو نہایت موثر انداز میں پیش کیا ہے۔ ''تفتیش'' میں بظاہر فرقہ وارانہ فساد کے اسباب وعلل کی تفتیش ہے لیکن دراصل یہ کہانی عصرِ حاضر کے ذہنی انتشار اور نفسیاتی دباؤ کو پیش کرتی ہے۔ ''بلّی کا بچہ'' میں نچلے متوسط طبقے کی معاشی اور ثقافتی جدوجہد کو قرینے سے پیش کیا گیا ہے۔ ''سانپوں سے نہ ڈرنے والا بچہ'' فرقہ پرستی کے مکروہ چہرے کی شناخت کرتا ہے۔ اس افسانہ میں داخلی واردات کو خارجی پیکروں میں پیش کیا گیا ہے۔ ''اپنا گوشت'' میں رشتوں کے ٹوٹنے بکھرنے اور نئے پُرانے کی کشمکش کو نفسیاتی حسّیت کے ساتھ اُبھارا گیا ہے۔ ''بانگ'' کہانی کا موضوع امکانی انقلاب کی بشارت ہے۔ اِس میں بدلے ہوئے بیانیہ کی بہت واضح شکل سامنے آئی ہے۔ ''چیخیں'' موجودہ تعلیمی نظام کی ایک کربناک تصویر ہے کہ مقابلہ کے اِس سخت دور میں والدین کے لیے بچوں کو اچھی تعلیم دلانا بہت اہم مسئلہ ہو گیا ہے۔ افسانہ میں ایک طرف یہ اشارہ ملتا ہے کہ

بچوں پر پڑھائی کا سخت بوجھ اُن سے اُن کا بچپن چھینتا جا رہا ہے تو دوسری طرف ہر قیمت پر انگریزی تعلیم حاصل کرنے کی سعیٔ پیہم نے مشرق میں تعلیم کے روایتی تصور پر سوالیہ نشان لگا دیا ہے۔ شوکت حیات نے اس چکاچوند میں گھرے تعلیمی نظام کے ہر پہلو کا ذکر چیخ کے حوالے سے کیا ہے۔ مثلاً ایڈمیشن ٹسٹ، منتخب طلباء کی لسٹ، فیس سلپ، اسکولوں کے رکھ رکھاؤ اور ظاہر داری وغیرہ کو دیکھ کر۔ خوبی یہ ہے کہ قاری ہر بار بے ساختہ چیخ نکل پڑنے کے الگ الگ اسباب کی شناخت کر لیتا ہے اور پھر اُس سے ذہنی اور جذباتی ربط قائم کر لیتا ہے۔ یہی افسانے کا حُسن ہے کہ پُر شور ماحول میں آزاد تخلیقی فضا کا احساس ہو--- مجموعہ کا عنوان بننے والی کہانی ''گنبد کے کبوتر'' شوکت حیات کی سب سے بہتر کہانی کہلانے کی مستحق ہے۔ اس میں تعبیر کی کئی جہتیں ہیں اور ہر جہت اپنی الگ معنویت رکھتی ہے مثلاً یہ کہانی بابری مسجد کے سانحہ کی پہلی برسی کی طرف اشارہ کے ساتھ ہی ساتھ متضاد ذہنی کیفیتوں کا احاطہ کرتی ہے اور ایک قدیم تہذیب کے مسمار ہونے کے استعارہ کے طور پر بھی اُبھرتی ہے۔ شوکت حیات نے اس کہانی میں پورے اعتماد اور آگہی سے فرد اور معاشرے کے مظاہر کو خوبصورت اشاروں میں متشکل کیا ہے اسی لیے ''گنبد کے کبوتر'' میں استعاروں اور علامتوں کے ساتھ ساتھ ایمائیت اور منظری ربط بھی موجود ہے۔

اتفاق ہے کہ صدی کی پہلی دہائی میں بدلتے مظاہر کا عکس بنگال کے افسانوں میں کچھ زیادہ نظر آرہا ہے جس کا مختصراً ذکر پچھلے صفحات میں بھی آیا ہے۔ فیروز عابد کی کہانی ''سب کچھ اندر ہے'' کلکتہ کی بھاگتی ہوئی زندگی کو قید کرتی ہے۔ منظر میں ایک ایسا ملٹی اسٹوری رہائشی کامپلیکس اُبھرتا ہے جس میں تمام سہولتیں مہیا ہیں۔ جم ہے، بازار ہے، سوئمنگ پول ہے، ہسپتال ہے۔ یہ ہے، وہ ہے یعنی اِس میں سب کچھ ہے۔ سُنتے سُنتے اچانک مرکزی کردار کے مُنھ سے نکل جاتا ہے کہ کیا شمشان گھاٹ بھی اس کے اندر ہے۔؟ یہ وضاحتی سوال نہ صرف

یکا یک فضا کو بدل دیتا ہے بلکہ طاری ہونے والا ستاٹا نئی کہانی کو جنم دیتا ہے۔

صدیق عالم کی کہانیوں میں بھی بنگال کو مرکزیت حاصل ہے ''لیمپ جلانے والا'' اُن کا دوسرا افسانوی مجموعہ ہے جس میں '' ناگر باولی''۔ ''آخری میم'' اور ''لیمپ جلانے والے'' فکری اور فنی اعتبار سے بہتر افسانے ہیں۔ ان میں وہ عموماً قصہ گو کی طرح قصہ سناتے ہیں۔ مشرقی انداز اور اپنے ملک کے شہروں کے ناموں کے باوجود فضا میں اجنبیت ہے۔ ''بسکٹ'' الگ انداز کی، اچھی کہانی ہے۔ اطلاع ملتی ہے کہ ایک بسکٹ ایجاد ہوا ہے جو بھوک پر قابو پالیتا ہے۔ ''فار سینیس'' کی فضا گندی، گھناونی یا دہشت ناک کہی جا سکتی ہے۔ کیونکہ اس میں تلذذ کی وجہ سے قرأت انگیزی میں تو اضافہ ہو سکتا ہے مگر یہ Detachment کی کہانی ہے۔ اس میں بچہ دانی کے توسط سے لیبر روم، زچگی کے آلہ اور دیگر طبّی اصطلاحات کے ذریعہ جس طرح انھوں نے قاری سے مکالمہ قائم کیا ہے وہ قابلِ تعریف ہے۔

بنگال کے ایک اور افسانہ نگار انیس رفیع آج کی حسّیت کو فنکارانہ چابکدستی سے مظہر کرنے کی ماہرانہ قوت رکھتے ہیں۔ وہ ''معزول'' میں ووٹ بینک کی سیاست کو محور بناتے ہوئے جمہوری نظام پر طنز کرتے ہیں تو ''دستِ خیر'' میں تہہ دار استعاروں کے ذریعے آج کے بحران کو خوش اسلوبی سے اُجاگر کرتے ہیں۔ ''خانۂ تجلّی'' ماضی کی بازیافت ہے جہاں مرکزی کنٹرول روم (امریکہ) آج کے تناظر میں افسانہ میں داخل ہو جاتا ہے۔ ''ہائی وے'' میں پورے ملک کو مرکز سے جوڑنے سے مُراد رفتار کو بڑھانا ہے تاکہ مال و اسباب کو گھر گھر، گاؤں گاؤں، قصبہ قصبہ تک پہنچایا جا سکے۔ سواری اور زندگی دونوں کی رفتار کو مذکورہ افسانہ میں علامتی طور پر پیش کیا گیا ہے۔ ترقی کی چمک دمک سے آنکھیں چکا چوند ہیں مگر پسِ پُشت وہ کربناک پہلو بھی ہے کہ نفع تو بہر حال بدیسی کمپنیوں یا سرمایہ کاروں کو ہی پہنچ رہا ہے۔ کتنے پیڑ کٹے، جنگل ختم ہوئے، زرخیز زمین ہاتھوں سے پھسلی، اس کا

کوئی حساب نہیں۔ ''گداگر سرائے'' میں انیس رفیع نے ماضی کی حسیت کو (ہندوستانی حسیت) ساتویں صدی کے مشہور سیاح ابن بطوطہ کے حوالے سے دریافت کرنے کی کوشش کی ہے۔

ابن بطوطہ نے ستی کی کہنہ رسم یعنی عورت کو جبراً ستی ہوتے ہوئے دیکھا تھا۔ انیس رفیع نے ابن بطوطہ کی زبانی ہمارے نئے معاشرے میں عورتوں کی مظلومیت کا قصہ سنایا ہے اور قصہ سنانے کا عمل اکیسویں صدی کی اِس پہلی دہائی میں ہے جس سے بھائی عفّو گزرتا ہے۔ افسانے کا یہ قصہ گو جب انفارمیشن تکنالوجی کے بڑھتے ہوئے اثر سے متصادم ہوتا ہے تو اُس دور کی مظلوم عورت آج اُسے چیختی ہوئی سنائی پڑتی ہے۔

مذکورہ کہانیاں ظاہر کرتی ہیں کہ گلوبلائزیشن کی زد میں ہمارا گاؤں بھی آ گیا ہے۔ شہر میں تو مال بن چکا تھا۔ قصبہ اور گاؤں میں بھی صارفیت اور نفع کا دیو سرایت کرنے کے درپے ہے۔ دیو ہیکل ٹرانسمیشن ٹاور کے ذریعے امریکہ، برطانیہ، آسٹریلیا وغیرہ سستی مزدوری کے سائے میں Sale Promote کر رہے ہیں۔ اسی طرح کلچرل ہسٹری کے تئیں جبر کی صورت بدل چکی ہے۔ اب جہیز کے لیے عورت کو جلایا جا رہا ہے۔ بظاہر افتتاح غریب ضرور کر رہا ہے مگر پسِ پشت اشتہاری داؤں ہے بے شمار عفّوؤں کو بے وقوف بنانے کا، اُن کا استحصال کرنے کا۔

آج کی کہانی کا نیا مگر فطری انداز ''میرامن قصہ سنو'' میں نظر آتا ہے۔ اس میں سید محمد اشرف نے انوکھا اور چونکا دینے والا لہجہ اختیار کیا ہے۔ کل کا میرامن داستان گو تھا۔ آج کا میرامن کلکتہ کے فورٹ ولیم کالج سے نکل کر گاؤں اور قصبوں میں حبس زدہ لوگوں سے اُن کی رُوداد سُن رہا ہے۔ اُس طرح نہیں جیسے Reality Show میں نامور اداکار، اداکارائیں اپنی اپنی رُوداد سناتے ہیں اور وہ رُودادیں صدفی صد سچ بھی نہیں ہوتیں بلکہ Scripted ہوتی ہیں یعنی سب لکھے ہوئے ڈرامے کے مکالمے بولتے ہیں۔ عصر حاضر کا میرامن عوام کی

دلدوز کیفیت کو نہایت فطری انداز میں پینٹ کرتا ہے۔ یہ میلوڈرامائی انداز سابقہ انداز سے مختلف اور اکیسویں صدی کی ضرورت کے مطابق ہے۔

دس سال کی فکری تبدیلی میں دہشت پسندی زور پکڑتی اور روشن خیالی ماند پڑتی نظر آرہی ہے۔ مذہبی رُجحانات اور اعتقادات گہرے ہو رہے ہیں۔ نقل مکانی، علاقائی تاثرات مضبوط سے مضبوط تر ہوتے جا رہے ہیں جن کی وجہ سے مرکزی افکار متصادم ہیں۔ مرکز کے انہدام کا تصور تیزی سے فروغ پا رہا ہے اور شاید مابعد جدید تصور کا تعلق بھی اسی سے ہے۔ افسانے میں ہیئتی تبدیلی کو دیکھیں تو آج نہ وحدت تاثر کی وہ اہمیت ہے اور نہ کسی خاص کمٹ مینٹ سے وابستگی، البتہ زبان کی سطح پر تجربوں کا ایک طوفان سا ہے۔ لسانی تجربات، فنی تجربات، ہیئتی تجربات----اس تجرباتی دور میں جن افسانہ نگاروں نے انسانی رشتوں، نفسیاتی پیچیدگیوں اور تہذیبی بحران کی سرحدوں کو پھلانگ کر یا اُن کے دوش بدوش بدلتی دنیا کے مظاہر کو اپنے فن کا حصہ بنایا ہے ان کی مذکورہ تخلیقات عصری حسیت کے تقاضوں کو پورا کر رہی ہیں اور قاری پر دیرپا اثرات قائم بھی کر رہی ہیں کیونکہ ان میں نئی لفظیات کے ساتھ ایسی تہہ دار علامتیں بھی ہیں جن سے قاری اُکتاہٹ کا شکار نہیں ہوتا ہے۔

●●●

طلسم ہوش رُبا: ماضی تا حال

ماضیِ بعید کے دریچوں سے جھانک کر دیکھا جائے تو کل کے انسان نے اپنے احساسِ تنہائی اور احساسِ محرومی کی کوفت اور اُس سے پیدا ہونے والے ذہنی تناؤ کو ختم کرنے کی غرض سے داستان سرائی کا سہارا لیا تھا۔ نسخہ مجرب تھا، کارآمد ثابت ہوا اور پھر دھیرے دھیرے ذہنی آسودگی، روزمرّہ کی تکان سے نجات، اور تکلیف دہ حالات سے وقتی فرار کے لیے داستان سب سے موثر وسیلہ بن گیا۔ تخیل کی کارفرمائیوں نے ایسے ایسے پیچیدہ مسائل چٹکیوں میں حل کردیے کہ سامعین ششدر رہ گئے۔ خیالات کی بلند پروازی، مافوق الفطرت کی تحیّر خیزی اور زبان و بیان کی رنگینی نے داستان کو بامِ عروج پر پہنچا دیا۔

داستانوں کا موضوع کچھ بھی ہو اُس میں حسن وعشق کی نیرنگیوں کے ساتھ دلچسپی کا عنصر لازمی قرار دیا۔ ان میں جو واقعہ کا حصہ پیشِ نظر ہوتا وہ دلچسپ ہوتا اور اس کی جزئیات حسین اور عام فہم ہوتیں۔ ان میں اکثر تخیل کی بے لگامی ہوتی۔ بات میں بات پیدا کی جاتی۔ واقعات میں وہ اثر آفرینی ہوتی کہ واہ واہ اور سبحان اللہ کی صدائیں سنائی دیتیں۔ واقعات بھلے ہی محیر العقول ہوتے لیکن سچویشن اور داستان گو کے ایکشن کے لحاظ سے اتنے صاف اور واضح ہوتے کہ بات سامعین کی سمجھ میں آسانی سے آجاتی۔ بھلے ہی عقل اُسے ماننے کو تیار نہ ہو کیوں کہ ان کی اپنی ایک

الگ دنیا ہوتی جس کا سارا نظام اس نظامِ کائنات سے جدا ہوتا۔ اس تخیلاتی دنیا میں انسان کی تمام آرزوئیں حقیقت کی شکل اختیار کرتی ہیں۔ اس کا باشندہ فضاؤں میں پرواز کرتا ہے۔ تسخیرِ کائنات کے لیے نکلتا ہے اور غیر معمولی مزاحمتوں کو مافوق الفطرت طاقتوں سے نیست و نابود کر دیتا ہے۔ اسی لیے ان میں باریکی، پیچیدگی اور گہرائی کا کوئی اہتمام نہیں ہوتا ہے۔ مختلف مناظر نظروں کے سامنے آتے ہیں لیکن دیرپا نہیں ہوتے ہیں۔ ان کا اصل مدعا اتنا ہی ہوتا کہ ہر منظر چلتا پھرتا، دلچسپ ہو جو آنکھوں کو نور اور کانوں کو سرور بخشے۔ زماں و مکاں کی قیود سے آزاد، ان کے ہر دو سین کے بیچ سالہا سال کا فرق ہو سکتا ہے۔

داستانوں میں عموماً ایک ہیرو ہوتا جو کہانی کا مرکزی کردار ہوتا۔ ایک ہیروئن ہوتی یا پھر ایک سے زیادہ ہیروئنیں ہوتیں۔ ہیرو بادشاہ، شہزادہ یا پھر کوئی بڑا تاجر ہوتا، جس کو عشق کا جنون ہوتا۔ عیش و عشرت، رزم و بزم کے تجربات کے اُسے زیادہ مواقع نصیب ہوتے۔ ہر طرح کے علوم و فنون کا وہ ماہر ہوتا۔ اسی لیے وہ ہمیشہ کامیاب ہوتا۔ اس روشنی میں دیکھا جائے تو ہمارے افسانوی ادب کی روایت کو شاید سب سے زیادہ 'طلسم ہوش رُبا' نے متاثر کیا ہے۔ یہ اردو کی عظیم الشان داستان ہے۔ اس میں ہند اسلامی تہذیب اور مزاج کے خصوصی مظاہر نظر آتے ہیں۔ طبقاتی امتیاز کا بڑا خیال رکھا گیا ہے یعنی بادشاہ، وزیر اور حکام کا جب بھی ذکر کیا گیا ہے، حفظِ مراتب کا پورا لحاظ رکھا گیا ہے۔ حسن عسکری نے ٹھیک ہی کہا ہے کہ یہ صرف ماضی کا ادب نہیں ہے بلکہ جب تک ہند و پاک برصغیر میں بسنے والی مسلمان قوم تخلیقی طور پر زندہ ہے اور اپنی تخلیقی روح سے آگاہی حاصل کرنا چاہتی ہے، اس کتاب کا تعلق ہمارے حال سے قائم رہے گا۔

'طلسم ہوش رُبا' داستانِ امیر حمزہ کی اصل روح، اُس کی جان ہے۔ آٹھ دفتروں کی چھیالیس جلدوں پر مشتمل پچاس ہزار صفحات پر پھیلی ہوئی داستانِ امیر حمزہ کا پانچواں دفتر، طلسم ہوش رُبا، جو قریب دس ہزار صفحات پر پھیلا ہوا ہے، اردو زبان کا طویل ترین شاہکار ہے۔ تقریباً ہر نقاد نے اسے تسلیم کیا ہے کہ داستانِ

امیر حمزہ کے تمام دفاتر میں سب سے دلچسپ طلسم ہوش رُبا ہی کا دفتر ہے۔ باقی دفاتر میں وہ دلچسپی اور شان نہیں بلکہ اُن میں آمد کے بجائے آورد زیادہ ہے۔

عابد رضا بیدار 'مقدمہ طلسم ہوش ربا' کے پیش گفتار میں لکھتے ہیں:

> ''آٹھ دفتری داستانِ امیر حمزہ کے اس پانچویں دفتر یعنی 'طلسم ہوش رُبا' کی ایک خصوصیت یہ ہے کہ داستان کے بقیہ سات دفتروں کی تو، تھوڑی بہت، فارسی بنیادیں مل جاتی ہیں...... لیکن دفتر پنجم یعنی طلسم ہوش ربا خالص ہندوستانی تخلیق ٹھہرتی ہے، اور اس لحاظ سے ہندوستان کو اردو زبان کا ایک نادر تحفہ، جس کا پہلا ڈھانچہ سن ستاون سے قبل رام پور میں میر احمد علی نے کھڑا کیا، اور جسے اُن کے بعد اگلی پیڑھی کے انبا پرشاد (شاگرد میر احمد علی) نے (اس سماعی روایت کو) اور مضبوط کیا اور پھر اُن کے بیٹے غلام رضا نے، سمع، کو 'بصرہ' میں ڈھال کے سنی جانے والی داستان کو پڑھی جانے والی کتاب میں ڈھال دیا جو چودہ جلدوں میں، غیر مطبوعہ، رضا لائبریری رام پور میں موجود ہے۔''

'طلسم ہوش ربا' یعنی وہ جادو جو سر چڑھ کر بولے، ہمارے ہوش و حواس اُڑا دے، ہمیں ایک عجیب و غریب مگر رنگا رنگ دنیا میں پہنچا دے۔ اس میں ہند آریائی اور ہند اسلامی تہذیب کے ساتھ لکھنوی معاشرے کی مکمل تصویر دیکھنے کو ملتی ہے۔ اس کی ابتدائی چار جلدیں محمد حسین جاہ نے (۱۸۸۳ء۔۱۸۹۰ء) لکھیں۔ بقیہ احمد حسین قمر، اسمٰعیل اثر اور تصدق حسین نے پوری کیں۔ یہ داستان اکیسویں صدی میں بھی قارئین اور قلم کاروں کو اپنی طرف متوجہ کرنے کی صلاحیت رکھتی ہے۔ اس کا ثبوت ڈاکٹر قمر الہدیٰ فریدی کی کتاب ''طلسم ہوش ربا: تنقید و تلخیص'' ہے۔ علمی اور ادبی حلقوں میں بلکہ عام اردوداں طبقہ میں بھی اس کتاب کی مقبولیت سے ظاہر ہوتا ہے کہ آج بھی ''طلسم ہوش ربا'' کا جادو سر چڑھ کر بول رہا ہے۔ نول کشور پریس سے شائع ہونے والی

’’طلسم ہوش ربا‘ کی جلد اوّل (بار ہشتم ۱۹۳۰ء) جس کا عکس خدا بخش اورینٹل پبلک لائبریری، پٹنہ سے ۱۹۸۸ء میں شائع ہوا، بنیادی متن کی حیثیت سے ڈاکٹر قمر الہدیٰ فریدی کے پیش نظر رہا ہے۔ نو سو صفحات پر مشتمل اس حصہ کو فریدی صاحب نے ۲۴۰ر صفحات میں قید کر دیا ہے۔ اس میں بھی اصل متن محض ۱۶۵ر صفحات پر پھیلا ہوا ہے۔ ۴۲ر صفحے غرض و غایت کے، ۲۷ر فرہنگ کے، دو امثال و محاورات کے، دو عربی فارسی فقرے، جملے، مصرعے، اشعار اور آخر کے دو صفحات کتابیات کے ہیں۔

طلسم ہوش رُبا میں تحیّر و تجسّس قائم رکھنے کے لیے محیر العقول عجائب و غرائب اور مافوق الفطرت قوتوں کے مظاہر کی بہتات بلکہ یلغار ہے۔ محمد حسین جاہ کی امکانی کوشش یہ رہی ہے کہ جو واقعات رقم کیے جائیں اُن کو سن کر/ پڑھ کر لوگ مبہوت رہ جائیں۔ قصے میں دلکشی کے اضافے کی غرض سے کچھ ایسی گتھیاں پڑ جاتی ہیں اور پھر کچھ ایسے انداز سے سلجھ بھی جاتی ہیں کہ پڑھنے والا ہکّا بکّا رہ جاتا ہے۔ اس میں سحر و ساحری، طلسم بندی، طلسم کشائی اور اسراریت کے ساتھ ساتھ عشق و عاشقی کے واقعات بھی بکثرت ملتے ہیں۔ ہندو مسلم اتحاد کی اس معرکہ آرا تصنیف کی سب سے بڑی خوبی اس کی زبان ہے۔ محمد حسین جاہ نے واقعات کے تسلسل، زبان کی فصاحت، الفاظ، محاورات، روزمرّہ اور رعایت لفظی پر بھرپور توجہ دی ہے۔ الفاظ و اصطلاحات کے اس بے پناہ خزانہ میں برجستہ اشعار بھی کثرت سے ملتے ہیں۔

زبانی بیانیہ کے ادبی افق پر چھائی رہنے والی اس عظیم داستان کو بیسویں صدی میں کئی زاویوں سے سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی گئی ہے۔ کبھی منتخب قصوں کے طور پر، کبھی تلخیص کی حیثیت سے، کبھی تنقیدی نقطۂ نظر سے اور کبھی الکٹرانک میڈیا کے توسط سے۔ ان میں نمایاں نام کلیم الدین احمد، گیان چند جین، محمد حسن عسکری، سید وقار عظیم، رئیس احمد جعفری، خلیل الرحمٰن اعظمی، راہی معصوم رضا، امیر حسن نورانی، سہیل بخاری، شمس الرحمٰن فاروقی، عابد رضا بیدار اور رامانند ساگر کے ہیں۔ اس فہرست میں اب ایک اور نام ڈاکٹر قمر الہدیٰ فریدی کا شامل ہو گیا ہے۔

'طلسم ہوش رُبا' کی اہمیت کا اندازہ اس بات سے بھی لگایا جا سکتا ہے کہ اس کی جلد اوّل کی فرہنگ کی تیاری کے لیے شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی نے محترمہ نکہت سلطانہ کو ۱۹۷۷ء میں ایم۔فل کی ڈگری تفویض کی تھی۔ فرہنگ سازی ماضی کی دریافت کی ایک چھوٹی سی کوشش ہے۔ اُس دور کی تشبیہیں، استعارے، تلمیحیں، محاورے، ضرب المثال اور وہ الفاظ جو آج ہمیں مردہ نظر آتے ہیں، تلاش و کاوش اُن میں زندگی کی روح دوڑا سکتی ہے اور ہم اپنی تہذیب کی روح سے بخوبی واقف ہو سکتے ہیں۔

طلسم ہوش ربا ہمارے شاندار ماضی کی عظیم الشان یادگار ہے۔ ملبوسات، زیورات، آسائش و زیبائش، استعمال میں آنے والا ساز و سامان، کھانے پینے کی اشیا، اقامت گاہوں کے وہ حصے جو اب نیست و نابود ہو چکے ہیں، اُن سب سے لفظی پیکر کے توسط سے واقف ہو کر ہم اپنے ماضی کی بازیافت کر سکتے ہیں لیکن یہ کام محض فرہنگ سے پورا نہیں ہو سکتا ہے۔ اس کے لیے طلسم ہوش رُبا کی زبان، لفظوں کا طرزِ استعمال اور اس داستان میں پیش کی گئی تہذیب و معاشرت کا گہرا مطالعہ ضروری ہے اور یہ اُسی وقت ممکن ہے جب ہم نہ صرف اصل داستان کا خود مطالعہ کریں بلکہ اُس کے سیاق و سباق سے بھی واقف ہوں۔ لیکن آج کی مصروف زندگی میں کسے اتنی فرصت ہے کہ ہزاروں صفحات کی ورق گردانی کے لیے وقت نکال سکے۔ اس لیے مذکورہ داستان کی ایک جامع تلخیص کی ضرورت مدت سے محسوس کی جا رہی تھی۔ اس جوکھم کام کا بیڑا وہی اُٹھا سکتا تھا جو افسانوی ادب کا نبض شناس ہو اور کسی ضخیم تصنیف کو نئے سرے سے مرتب اور منظّم انداز میں پیش کرنے کی صلاحیت رکھتا ہو۔ قمر الہدیٰ فریدی نے نہ صرف اس جادوئی تخلیق پر تحقیقی و تنقیدی نظر ڈالی بلکہ اس پر لکھی گئی تحریروں کا بالاستیعاب مطالعہ بھی کیا ہے۔ وہ اس بابت لکھتے ہیں:

> ''ضرورت محسوس کی گئی کہ طلسم ہوش رُبا کی ایک ایسی تلخیص ہو جو
> اس کی جملہ فنی و معنوی خصوصیات کا احاطہ کرتی ہو اور پورا قصہ بھی

اس میں سمٹ آئے۔ زیر نظر کاوش اسی سلسلے کی ایک کڑی ہے۔"
(ص:۸)

صنفِ داستان سے دلچسپی رکھنے والے عام قاری خصوصاً طلبا، داستانوں کی ضخامت اور اس کی ناقص طباعت کو دیکھ کر گھبرا جاتے ہیں ایسی صورتِ حال میں طلسم ہوش رُبا کی پہلی جلد کی تلخیص کو ڈاکٹر قمر الہدیٰ فریدی نے نہایت احتیاط سے شائع کرایا ہے بلکہ تدوین کے جدید ترین اصولوں کی روشنی میں متن کی تصحیح، رموزِ اوقاف، اِعراب اور اضافتوں وغیرہ کے ساتھ جدید املا کا بھی خیال رکھا ہے۔ خوبی یہ ہے کہ پڑھنے والے کو کہیں بھی یہ احساس نہیں ہوتا کہ اس کے پیشِ نظر تلخیص ہے کیوں کہ فریدی صاحب نے اس کا خاص خیال رکھا ہے کہ اصل قصہ مجروح نہ ہو، اس کی روانی اور اثر پذیری متاثر نہ ہو اور کوئی ایسا حصہ چھوٹنے نہ پائے جو زبان و بیان یا تہذیب و معاشرت کی تصویر کشی کے لحاظ سے اہم ہو۔ اس ہنر مندی کی بدولت آج کے قاری کو اس کا پڑھنا اور اس سے حظ محسوس کرنا آسان ہو گیا ہے۔

فریدی صاحب کی تیار کردہ تلخیص میں طلسم ہوش رُبا کی زبان کا لطف پوری طرح موجود ہے۔ قاری کی آسانی کے لیے الفاظ و محاورات کی جو فرہنگ اس تلخیص کے آخر میں درج کی گئی ہے اس کی اہمیت سے اہلِ علم بخوبی واقف ہیں۔ اس فہرست میں بہت سے ایسے الفاظ اور محاورات بھی موجود ہیں جو اب متروک ہیں۔ ان الفاظ و محاورات کے معنی کے تعین میں ڈاکٹر قمر الہدیٰ فریدی نے نہایت غور و فکر اور تلاش و جستجو سے کام لیا ہے۔ یقیناً اس کے لیے انھوں نے متعدد لغات کے سیکڑوں صفحات کھنگالے ہوں گے۔ اس نوع کے کام کی اہمیت اور مشکلات سے وہی لوگ واقف ہو سکتے ہیں جو خود اس کوچے کے شناسا ہوں۔ اس تلخیص کی ضرورت اور داستان طلسم ہوش رُبا کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے پروفیسر نور الحسن نقوی نے بجا طور پر لکھا ہے کہ:

"ہمارے بزرگوں کی معاشرت، ان کے معتقدات، ان کے

خیالات و محسوسات، اُن کے زمانے کا طرزِ تکلم، اُس دور کی زبان کے تمام رنگ، تمام روپ — داستان کی اس ایک دنیا میں کتنی بہت سی دنیائیں آباد ہیں۔ وسیع اور ناپیدا کنار! ہماری داستانوں میں شاید سب سے اہم ہے داستانِ امیر حمزہ۔ اور طلسمِ ہوش رُبا اس گلستاں کا گلِ سر سبد۔ جس نے اس چمنستاں کی سیر نہیں کی وہ خسارے میں رہا۔ مگر کم فرصتی کے اس دور میں ہزاروں صفحات کے مطالعے کی مہلت کسے۔ چنانچہ اس کا ایک انتخاب شائع بھی ہوا۔ اس انتخاب میں معاشرت سے متعلق اقتباسات کو یکجا تو کر دیا گیا مگر انھیں اس طرح مربوط نہ کیا جا سکا کہ کوئی قصہ بن جاتا۔ اس لیے اس کوشش کو "جستہ جستہ معاشرتی بیانات کے اقتباسات کا مجموعہ" قرار دیا گیا۔

ضرورت تھی ایک ایسی تلخیص کی جس میں قصہ بھی برقرار رہے اور کوئی ایسا حصہ چھوٹنے نہ پائے جو زبان و بیان، فنِ داستان گوئی یا معاشرت کی تصویر کشی کے نقطۂ نظر سے اہم ہو۔ اس بے حد مشکل کام کے لیے انتظار تھا ایک ایسے ذی علم، باذوق اور جفاکش صاحبِ قلم کا جو اُن ہزاروں صفحات کو ہزار بار پڑھے، اہم حصوں کا انتخاب کرے اور انھیں اس ہنرمندی سے جوڑ دے کہ پیوند کاری کا شائبہ تک نہ ہو۔ ساتھ ہی اس داستان کو تحقیق و تنقید کی کسوٹی پر پرکھنے کا حق بھی ادا کر دے۔ اردو ادب کی یہ اہم خدمت ڈاکٹر قمر الہدیٰ فریدی کے نصیب میں تھی۔ انھوں نے یہ کام ایسے سلیقے سے کر دکھایا کہ آئندہ کسی کو اس طرف توجہ کرنے کی ضرورت نہ رہی۔"

مشرقی تہذیب و تمدن کے تمام رنگ و روپ کو سمیٹ لینے والی داستان کا

نام ہے ''طلسم ہوش رُبا''۔ امیر حمزہ اس کے ہیرو ہیں اور عمرو عیار اُن کے رفیق خاص۔ طلسم ہوش رُبا کا مالک افراسیاب ہے۔ اس کا معبود زمرد شاہ ہے جو لقا کے نام سے مشہور ہے۔ اس جادوئی نگری کا ایک اور متحرک کردار بختیارک ہے اس طرح حق کی نمائندگی کرنے والے امیر حمزہ، عمرو عیار، اسد غازی اور ڈھیر سارے عیار ہیں، اور باطل کی پیروی لقا، بختیارک، افراسیاب، جادوگر اور جادوگرنیاں کرتی ہیں۔ البتہ حق و باطل کی اس طویل معرکہ آرائی میں فتح و کامرانی حق کو نصیب ہوتی ہے، اور دراصل داستان کا یہی بنیادی مقصد ہوا کرتا تھا۔

''طلسم ہوش رُبا'' میں قصہ کے علاوہ اس کے عجیب و غریب کرداروں کی بھی بڑی اہمیت ہے۔ مذکورہ داستان سے پوری طرح حظ حاصل کرنے کے لیے یہ ضروری ہے کہ قارئین/سامعین اس کے کرداروں سے اچھی طرح واقف ہوں۔ یہ کردار آج کے حقیقت پسندانہ ماحول میں بھی نہایت دلچسپ ہیں، اور اپنی معنویت کا احساس دلاتے ہیں۔ مرکزی کردار امیر حمزہ نیک، بہادر اور دوراندیش ہے۔ اُن کے پاس بزرگوں کے عطا کردہ تحفے ہیں۔ وہ صاحبِ اسم اعظم اور حرز ہیکل ہیں جس کی وجہ سے جادو اُن پر اثر نہیں کرتا۔ اُن کے نعرے کی آواز چونسٹھ کوس تک جاتی ہے۔ تبلیغ اسلام اُن کا مقصدِ حیات ہے لیکن وہ کبھی لڑائی میں پہل نہیں کرتے۔ بے خبری میں کسی پر حملہ نہیں کرتے۔ حریف اماں مانگے تو فوراً جنگ روک دیتے ہیں۔

مذکورہ داستان کی دوسری اہم اور انوکھی شخصیت عمرو عیار کی ہے۔ وہ ایک ایسی زنبیل کے مالک ہیں جس میں ہر چیز سما جاتی ہے۔ اس میں سات شہر اور سات دریا رواں ہیں۔ اُن کے پاس گلیم عیاری ہے جس کو اوڑھ لینے کے بعد وہ لوگوں کی نگاہوں سے اوجھل ہو جاتے ہیں۔ دیو جامہ ہے جو پہننے کے بعد رنگ بدلتا رہتا ہے۔ اُن کے قبضے میں منڈھی دانیال ہے جس کے سائے میں بیٹھنے والے کو کوئی گرفتار نہیں کرسکتا بلکہ اُس کے اندر قدم رکھتے ہی دشمن اُلٹا ہو کر لٹک جاتا ہے۔ اُن کے پاس سب کچھ ہوتے ہوئے بھی یہ احساس رہتا ہے کہ کچھ بھی نہیں ہے اور اس کا وہ اکثر رونا روتے رہتے

ہیں۔ اُن کے پاس ایک لاکھ چوراسی ہزار عیار ہیں جو اُن کا کہنا ہر وقت ماننے کو تیار رہتے ہیں۔ یہ عیار بالعموم روغنِ عیاری لگا کر اپنی شکل بدل لیتے ہیں۔ اس بھاری بھرکم داستان میں اُن کا وجود بہ قولِ فریدی: ''اس تلخ حقیقت کا احساس دلاتا ہے کہ چالاکی و مکاری کس طرح اور کتنی آسانی سے ناممکن کو ممکن بنا دیتی ہے۔''

ویلن کے کرداروں میں نمایاں نام افراسیاب کا ہے جو طلسم باطن کا مالک ہے۔ اس کے ساتھ بڑے بڑے جادوگر ہیں، جادوگرنیاں ہیں۔ وہ خود بھی زبردست ساحر ہے۔ وہ اپنے زانو پر ہاتھ مار کر جب ہتھیلی پر نگاہ ڈالتا ہے تو آنے والی ساعتوں کی اچھائی اور برائی سے آگاہ ہو جاتا ہے۔ اسے کتابِ سامری میں ہر سوال کا جواب لکھا ہوا مل جاتا ہے اور اوراقِ جمشیدی کے ذریعے چھپی ہوئی باتوں کا علم ہو جاتا ہے۔ اس نے اپنے کئی ہم شکل بنا رکھے ہیں جو احکام جاری کرتے رہتے ہیں۔

اس طرح کا دوسرا کردار زمرد شاہ باختری کا ہے جو افراسیاب کا معبود ہے اور لقا کے نام سے معروف ہے۔ اُس کے قہر و غضب سے سب ڈرتے ہیں۔ ہزارہا جادوگر اُس کے پرستار ہیں جب کہ امیر حمزہ سے وہ بار بار شکست کھاتا ہے اور عمرو عیار کے ہاتھوں ذلیل ہوتا رہتا ہے پھر بھی اپنا قصیدہ پڑھنے اور دوسروں کو ڈرانے دھمکانے سے باز نہیں آتا ہے۔ اس کا وزیر بختیارک اپنی احمقانہ حرکتوں کی وجہ سے سامعین/ قارئین کی دلچسپی کا مرکز بنتا ہے۔ وہ بے وقوف نہیں فطرتاً ظریف ضرور ہے۔ اسی لیے اُس سے مضحکہ خیز حرکتیں سرزد ہوتی رہتی ہیں البتہ وہ بزدل، مکار اور خطرناک ضرور ہے۔

''طلسم ہوش رُبا'' کے یہ کردار حیرت ناک واقعات کے طوفانوں سے اس طرح اُلجھتے اور لڑتے بھڑتے دکھائی دیتے ہیں کہ قارئین/ سامعین گرد و پیش سے بے خبر ہو جاتے ہیں۔ وقت کی کمی کی وجہ سے آج کے انسانوں کے لیے ہزاروں صفحات پر پھیلی ہوئی اصل داستان کا مطالعہ مشکل تھا۔ ڈاکٹر قمر الہدیٰ فریدی کی کتاب ''طلسم ہوش ربا: تنقید و تلخیص'' نے اس مشکل کو سہل بنا دیا ہے۔ اس کے مقدمہ میں ضروری تنقیدی اور تحقیقی مباحث کو اس طرح سمیٹا گیا ہے کہ عام قارئین ؛

باکو اس حیرت ناک داستان کو سمجھنے میں آسانی ہو جاتی ہے، اور وہ سلسلے بھی معلوم ہو جاتے ہیں جو اس میں نسل در نسل چلتے رہتے ہیں۔ ان کی اس علمی کاوش کا ادبی دنیا میں خیر مقدم کیا گیا ہے۔

آج سے تقریباً ساٹھ سال قبل مشہور نقاد پروفیسر کلیم الدین احمد نے اپنی کتاب ''اردو زبان اور فنِ داستان گوئی'' میں طلسم ہوش رُبا کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھا تھا کہ:

> ''ہر زبان میں اساطیر اور داستانوں کا ایک ذخیرہ ہوتا ہے۔ شعرا اور انشا پرداز اس ذخیرے کی قیمتی چیزوں کو اپنے تصرف میں لاتے ہیں، قدیم داستانوں، اعتقادوں سے بھی عقبی زمین کا مصرف لیتے ہیں، انھیں نئے رنگ میں پیش کرتے ہیں اور بے شمار نقوش اور تشبیہوں سے اپنی عبارت کے حسن میں اضافہ کرتے ہیں۔ یونانی اساطیر، یونانی دیوتاؤں اور دیویوں اور اُن کی دلچسپ کہانیوں کا اثر یورپ کے ہر ادب میں نمایاں ہے۔ اردو میں داستان امیر حمزہ اور خصوصاً طلسم ہوش رُبا سے یہی مصرف لیا جا سکتا ہے۔'' (ص:۸۵)

یہ رائے صدفی صد درست ہے اور اس لحاظ سے طلسم ہوش رُبا کی پیشِ نظر تلخیص ایک اہم ادبی خدمت ہے۔ اس کے مطالعہ سے ہزاروں صفحات پر پھیلی ہوئی داستان کے نقوش، تشبیہات، الفاظ و تراکیب تک بآسانی ہماری رسائی ہو جاتی ہے۔ اس طرح بہت سے نئے الفاظ کو سیکھنے کا موقع ملتا ہے۔ کتاب کے آخر میں دی گئی فرہنگ سے سیکڑوں قدیم الفاظ کے معنی معلوم ہوتے ہیں اور طلسم ہوش رُبا کے وسیع خزانۂ الفاظ کا اندازہ ہوتا ہے اور اس بات کا بھی احساس ہوتا ہے کہ ماضی تا حال طلسم ہوش رُبا کا جادو سر چڑھ کر بولتا ہے۔

●●●

ایک افسانوی کردار —— قاضی عبدالستار

قاضی عبدالستار ادبی حلقوں میں ایک زندہ داستانی اور افسانوی کردار کی سی شہرت رکھتے ہیں۔ اُن کا قلم گذشتہ پچاس پچپن سال سے نت نئے تخلیقی مرقعے کھینچتا چلا آرا ہے جن میں جمالیاتی احساس کے ساتھ فنا کی وادی میں گم ہوتی ہوئی ایک تہذیب کے تئیں Pathos اور چھپے ہوئے کرب کو تلاش کیا جا سکتا ہے۔ وہ ایک فرد کی حیثیت سے ایسی ثقافت اور تہذیب کا اعلیٰ نمونہ ہیں، جو دُھندلا رہی ہے اور اگلے وقتوں کی یاد بنتی جا رہی ہے۔ ان کے طویل ادبی سفر کا جائزہ لیا جائے تو اس میں ایک پوری تہذیبی تاریخ تہہ بہ تہہ نظر آئے گی، اور وہ بلند پیشانی والی شخصیت بھی جس کے ہونٹوں اور آنکھوں کی مسکراہٹ کبھی اپنے دائرے سے آگے نہ بڑھی جیسے اس مسکراہٹ نے اپنے لیے حد مقرر کر لی ہو اور آج بھی پاسبان کی طرح اس حد کی حفاظت کر رہی ہو۔

قاضی صاحب مچریٹا ضلع سیتاپور کے ایک صاحبِ حیثیت گھرانے میں ۹ر فروری ۱۹۳۳ء کو پیدا ہوئے۔ والد کا نام عبدالعلی عرف بڑے بھیّا اور والدہ کا نام عالمہ خاتون تھا۔ ننھیال اور ددھیال دونوں کی خاص عقیدت گنج مرادآباد اور دیوہ شریف سے تھی۔ قاضی صاحب کی پرورش اور تعلیم میں اُن کے ماموں قاضی جمیل الدین احمد ایڈوکیٹ اور چچا محمود علی، رئیس مچریٹا کا خاصا دخل رہا ہے۔ انھوں نے

ہائی اسکول ۱۹۴۸ء میں اور انٹرمیڈیٹ ۱۹۵۰ء میں سیتاپور کے راجا گوردیال کالج سے کیا۔ ۱۹۵۳ء میں لکھنؤ یونیورسٹی سے بی۔اے (آنرز) فرسٹ ڈویژن اور فرسٹ پوزیشن کے ساتھ کیا، اور پھر اگلے سال ایم۔اے اسپیشل اُسی شان کے ساتھ پاس کیا اور فیکلٹی گولڈ میڈل حاصل کیا۔ علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے ۱۹۵۷ء میں پی ایچ۔ڈی کی ڈگری حاصل کی۔ اُن کے تحقیقی مقالہ کا عنوان تھا ''اردو شاعری میں قنوطیت''۔ یہ مقالہ انھوں نے رشید احمد صدیقی کی نگرانی میں مکمل کیا تھا۔ ڈاکٹر ہونے سے ایک سال پہلے ہی وہ شعبۂ اردو، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی سے اپنی تدریسی زندگی کا آغاز کر چکے تھے۔ ۱۹۶۹ء میں ریڈر اور ۱۹۸۱ء میں پروفیسر ہوئے۔ ۱۹۸۸ء میں انھوں نے صدر، شعبۂ اردو کی ذمہ داریاں سنبھالیں اور شعبہ کے کاموں میں ہر موڑ پر علمی دلچسپی کا ثبوت دیا۔ ۱۴ر جولائی ۱۹۹۳ء کو ملازمت سے سبکدوش ہوئے۔ قاضی صاحب کی پہلی شادی ۱۹۵۴ء میں چودھری محمد محمود کی بیٹی شاہدہ محمود سے ہوئی۔ انھوں نے دوسری شادی ۱۹۷۷ء میں عبدالمجید کی بیٹی کوثر مجید سے کی۔ پہلی بیوی سے ایک بیٹی عابدہ اور بیٹا معین پیدا ہوا۔ دوسری سے دو بیٹے دُرریز ستار اور شاہ ویز ستار ہیں۔

قاضی صاحب نے پہلی کہانی ۱۹۴۷ء میں 'اندھا' کے عنوان سے لکھی جو ایڈیٹر کے تفصیلی نوٹ کے ساتھ 'مضراب' لکھنؤ میں شائع ہوئی۔ وہ اب تک تقریباً چالیس کہانیاں لکھ چکے ہیں۔ پیتل کا گھنٹہ، مالکن، روپا، آنکھیں، ٹھاکر دوارہ، رضو باجی، گرم لہو میں غلطاں اور پرچھائیاں بے حد مشہور ہیں مگر تہذیبی ارضیت کے بھرپور نقوش ناولوں میں اُبھرتے ہیں۔ اسی لیے وہ عہدِ حاضر کے منفرد ناول نگار کہے جاتے ہیں۔ انھوں نے پہلا ناول ۱۹۵۳ء میں ''شکست کی آواز'' کے نام سے لکھا جو ادارۂ فروغِ اردو، لکھنؤ سے جنوری ۱۹۵۴ء میں شائع ہوا۔ یہ ناول ''دودِ چراغ'' کے نام سے بھی منظرِ عام پر آیا۔ ہندی والوں نے اسے ''پہلا اور آخری خط'' کے نام سے چھاپا پھر اردو والوں نے بھی اس کو یہی نام دے دیا۔ ان

کا دوسرا ناول ''شب گزیدہ'' ۱۹۵۹ء میں مشہور رسالہ ''نقوش'' میں شائع ہوا۔ فنی اعتبار سے چُست دُرست، اس ناول نے قاضی صاحب کو ادبی حلقہ میں پوری طرح متعارف کرادیا۔ تجو بھیا (۱۹۶۳ء)، للّی (۱۹۶۴ء)، صلاح الدین ایوبی (۱۹۶۴ء)، بادل (۱۹۶۵ء)، غبارِ شب (۱۹۶۶ء)، داراشکوہ (۱۹۶۸ء)، غالبؔ (۱۹۸۶ء)، حضرت جان (۱۹۹۰ء)، خالد بن ولید (۱۹۹۵ء) اور تاجم سلطان (۲۰۰۵ء) اُن کے معروف ناول ہیں۔

قاضی صاحب کو ۱۹۷۳ء میں پہلا غالبؔ ایوارڈ محترمہ اندرا گاندھی، وزیراعظم ہند کے ہاتھوں ملا۔ اگلے سال حکومتِ ہند نے ''پدم شری'' کا اعزاز عطا کیا۔ ۱۹۷۷ء میں اعزازِ میر، ۱۹۸۷ء میں عالمی ایوارڈ، ۱۹۹۶ء میں نشانِ سرسید۔ ان کے علاوہ قاضی صاحب کو اور بھی کئی بڑے انعامات اور اعزازات دیے گئے جن کا سلسلہ ہنوز برقرار ہے۔ مشہور ناول ''داراشکوہ'' اور ''صلاح الدین ایوبی'' ملیٹری اکاڈمی آف انڈیا میں پڑھائے جاتے ہیں۔ کئی ناول ہندی، بنگلا، پنجابی، مراٹھی، تلگو وغیرہ میں آچکے ہیں اور اسی طرح بیس کہانیاں بھی مذکورہ زبانوں میں منتقل ہو چکی ہیں۔

قاضی صاحب کی شخصیت کا واضح پہلو اُن کا استقلال اور جرأت ہے۔ وہ جس بات کو صحیح سمجھتے ہیں اُس کی حمایت آخر تک کرتے ہیں خواہ ساری دنیا ہی اُن کے خلاف جاتی ہو۔ اُن کے مزاج میں غیرت اور خودداری کا رنگ بہت گہرا ہے۔ ان کے تخلیقی کرداروں میں جتنا کرّوفر اور گھن گرج ہے، نجی زندگی میں اتنی ہی نرمی اور نزاکت ہے۔ اُن کی وضع قطع اور رکھ رکھاؤ کے سلسلے میں ایک واقعہ بیان کرنا چاہتا ہوں۔ یہ بات ۱۹۸۰ء کی ہے۔ میرا ایم۔اے کا رزلٹ آچکا تھا۔ پی ایچ۔ڈی میں داخلے کے تعلق سے گفتگو چل رہی تھی کہ حکم ہوا، چلو سعادت حسن منٹو کی فلم غالبؔ دیکھنے چلتے ہیں۔ سیما ٹاکیز پہنچے۔ میٹنی شو ختم ہونے میں ابھی کچھ وقت باقی تھا۔ میں مؤدبانہ کھڑا تھا کہ ایک صاحب میرے قریب آئے اور رازدارانہ لہجے میں

بولے! یہ نوشاد صاحب ہیں؟ میں نے حیرت سے اُس کی طرف دیکھا!! اُس نے میرے کاندھے پر زور دیتے ہوئے کہا! کیا یہ موسیقار نوشاد ہیں؟ میرے گھورنے پر وہ آگے کھسک گیا۔

سیمابی کیفیت کے مالک قاضی صاحب بڑی یکسوئی سے فلم دیکھ رہے تھے۔ اچانک مجھے محسوس ہوا کہ وہ چشمہ اُتار کر رومال سے آنسو خشک کر رہے ہیں اور پھر یکایک اُٹھ کر دروازے کی طرف چل دیے، میں بھی لپکا۔ فلم ختم ہونے میں ابھی کئی منٹ باقی تھے۔ ہم لوگ واپس آ گئے قاضی صاحب کئی دن تک خاموش رہے اور پھر ایک سال کی طویل چھٹی لے کر ناول 'غالب' لکھنے بیٹھ گئے۔۔۔ افسانوی ادب کے ڈھیر سارے جواہر پاروں اور رنگا رنگ کرداروں کے خالق کی اپنی داستان، قربانیوں، آزمائشوں اور سخت امتحانوں کی دل آویز اور بصیرت افروز تاریخ ہے۔

(۲)

قاضی عبدالستار نے اردو ادب کو تاریخی اور غیر تاریخی، دونوں طرح کے ناولوں سے نوازا ہے۔ تاریخی ناولوں میں داراشکوہ، صلاح الدین ایوبی اور خالد بن ولید اہمیت کے حامل ہیں۔ ان ناولوں میں مصنف نے عبدالحلیم شرر کی روایت کو زندہ کرنے کے باوجود، اُن سے ہٹ کر ایک منفرد ادبی رویّہ اور اسلوب اپنایا ہے۔ ان کے یہاں تاریخ نگاری محض بادشاہوں کی شکست وفتح سے عبارت نہیں ہے بلکہ اُس کے پسِ پُشت عوامی قوتوں کی پردہ کشائی اور جہد مسلسل کی ایک طویل داستان ہے، ایسی داستان جس میں قوموں کی تقدیر بدل دینے کی طاقت محسوس ہوتی ہے۔ انھوں نے بادشاہوں اور شہنشاہوں کو مافوق الفطرت کرداروں کی طرح نہیں بلکہ عام انسان کے روپ میں پیش کیا ہے۔ اپنے ناول ''داراشکوہ'' میں شاہ جہاں کے محبوب بیٹے کی زندگی کو موضوع بنایا ہے جس کی دانش ورانہ شخصیت، اتحاد اور یک جہتی کی علامت تھی۔ اسی طرح انھوں نے ''صلاح الدین ایوبی'' میں صلیبی جنگوں کے فاتح کو مرکزیت دی ہے اور بادشاہت کو انسان کی فطری شکل میں پیش کیا ہے۔

''خالد بن ولید'' میں تاریخِ اسلام کی ایک عظیم ہستی کو فکشن کے قالب میں ڈھال دیا ہے اور ہیرو ورشپ (Hero Worship) کی ایک نئی مثال قائم کی ہے۔

قاضی عبدالستار نے تاریخی موضوعات سے ہٹ کر جو ناول لکھے وہ جاگیردارانہ اور زمیندارانہ تہذیب کے زوال اور اُس کے دور رَس اثرات کا آئینہ ہیں۔ آزادی کے بعد ناول کے کینوس پر اُبھرنے والے اُن کے یہ گاؤں اور قصبے پریم چند کی روایت کو کچھ اس طرح زندہ کرتے ہیں کہ مظلوم کی حمایت اور ظالم کی مخالفت میں قاری ان کا ہم نوا ہو جاتا ہے البتہ یہاں ماضی کی پیش کش کا انداز مختلف ہے۔ اس منظرنامہ میں نوآبادیاتی نظام کا استحصالی طبقہ تو دم توڑ چکا ہے لیکن پردھان، سرپنچ، لیکھ پال اور سرکاری افسران کی شکل میں اس طبقے کا وجود ضرور برقرار ہے۔ ظلم کے اس بدلے ہوئے طریقۂ کار کو قاضی صاحب نے طنزیہ بلکہ کبھی کبھی طنزِ ملیح کے انداز میں پیش کیا ہے۔ ٹھاکر بھرت سنگھ، چودھری نعمت رسول، چودھری عزّت رسول، چودھری غضنفر علی، جمّی، جمیل اور مجو بھیّا محض کردار نہیں بلکہ ان کے توسط سے ۱۹۴۷ء کے آس پاس کی پوری سچویشن قاری کے سامنے ہوتی ہے۔ حقائق کی اس پیش کش سے یہ ظاہر ہوتا ہے کہ دیہات اور قصبات کی زندگی پر فن کار کی گرفت بہت مضبوط ہے۔ تاریخی شعور اور بدلی ہوئی صورتِ حال سے یہ بھی پتہ چلتا ہے کہ ان کے یہاں زمیندار محض ظالم نہیں اور کسان محض مظلوم نہیں بلکہ ایک دوسرے کے رفیق و غم گسار بھی ہیں۔ یہاں 'لُٹتے ہوئے زمیندار' جو اپنی آن بان کو قائم رکھنے کے جتن کرتے ہیں، خاموش فریادی کی شکل میں بھی نظر آتے ہیں۔ اس کے ساتھ ہی ساتھ کسانوں کا ایک اُبھرتا ہوا طبقہ، ہر طرح سے دولت اور طاقت کو حاصل کرتا ہوا دکھائی دیتا ہے۔ اس طبقاتی شعور اور اقدار کی کش مکش کو ناول نگار نے بڑے فن کارانہ انداز میں پیش کیا ہے۔

قاضی عبدالستار کے تخلیقی میلانات پر اُس ماحول کی گہری چھاپ ہے جس میں اُن کی پرورش و پرداخت ہوئی۔ زمینداروں کی مٹتی تہذیب، ایک نئے نظام کا

نمود، بدلتے ہوئے حالات سے پیدا شدہ بے اطمینانی اور ماضی کی بازیافت نے موصوف کے ذہنی، فکری اور تخلیقی میلان کو توانائی عطا کی ہے۔ ''پہلا اور آخری خط''، ''غبارِ شب''، ''بادل''، مجو بھیا'' اور ''شب گزیدہ'' جیسے سماجی ناولوں میں مشترکہ تہذیبی قدریں، ماضی سے لامتناہی جذباتی لگاؤ، مٹتی جاگیردارانہ تہذیب، دیہات کے طبقۂ امرا کے حالاتِ زندگی، اودھ کے آس پاس کی ثقافتی فضا اور طبقۂ اعلیٰ کی شکست خوردگی کا احاطہ کیا گیا ہے۔ مثلاً ''مجو بھیا'' حقِ ملکیت اور زرزمین کی کشاکش کی عبرت ناک تصویر پیش کرتا ہے۔ اس ناولٹ کا مرکزی کردار خاندانی رئیس نہیں ہے۔ اس کے والد سرور علی، پنڈت آنند سہائے تعلق دار ککراواں کے یہاں مختاری کے عہدے پر فائز تھے۔ باپ کی موت کے بعد وہ اپنی دنیا آپ بساتا ہے۔ کیا ہوا اگر وہ زمیندار نہیں، زمین دارانہ ٹھاٹ باٹ تو رکھتا ہے جسے اُس نے طاقت اور چھل کپٹ کے ذریعے حاصل کیا ہے۔ منظور سے مجو بھیا بننے میں اُسے لوگوں کو ڈرانا دھمکانا پڑا۔ گھوڑے کی چوری کرنی پڑی۔ للّی کا قتل کرانا پڑا اور گاؤں کے سب سے طاقتور شخص تراب کو صفحۂ ہستی سے مٹانا پڑا۔

'بادل' میں بھی کچھ اسی طرح کی صورتِ حال جھلملاتی ہے۔ لشکرپور کے نوجوان ٹھاکر ریاست علی کا رشتہ مہرولی کے چودھری کی لڑکی زینت سے طے ہوتا ہے۔ زینت معمولی صورت شکل کی ہے لیکن اُس کے دروازے پر جھومتے ہاتھی، بادل کے دُور دُور چرچے ہیں۔ ریاست علی اُسے کسی بھی قیمت پر حاصل کرنا چاہتا ہے۔ وہ شادی میں 'بادل' مانگتا ہے تو سب حیرت زدہ رہ جاتے ہیں۔ قصہ میں رواں تناؤ شدت اختیار کر لیتا ہے۔ چودھری استعجاب بھرے ہوئے غم زدہ لہجے میں کہتا ہے:

> ''بادل ہاتھی نہیں ہے، بادل میرا بیٹا ہے اور بیٹیوں کے جہیز میں بیٹے نہیں دیے جاتے ہیں۔''

بارات دُلہن کے بغیر لوٹ جاتی ہے اور پھر تباہی اور مکاری نئی نئی شکل میں قاری کے

سامنے آتی ہیں آخرکار ریاست علی اپنی ایک ٹانگ کٹوا کر چالبازی میں کامیاب ہوتے ہوئے اپنی دیرینہ آرزو تو پوری کر لیتا ہے مگر وفادار بادل پاگل ہو جاتا ہے اور نحوست کی علامت بن جاتا ہے۔:

''کیسا منحوس جانور ہے، جس گھر میں گیا اُس گھر کو اُجاڑ دیا۔''

اس طرح قاضی صاحب کا یہ ناول ایک خاص معاشرہ کا عکاس، منفرد اسلوب اور تخیل کی نادرہ کاری کا بہترین نمونہ بن جاتا ہے۔

ناولٹ 'غبارِ شب' ہندو مسلم تنازعہ کو اُجاگر کرتا ہے۔ یہ تنازعہ تعزیہ اور پیپل کے درخت سے شروع ہوتا ہے اور پھر پوری بستی کو اپنے نرغے میں لے لیتا ہے۔ جھام پور کا جاگیردار جمیل اس کا مرکزی کردار ہے جو ہندو مسلم بھید بھاؤ کو سمجھ ہی نہیں پاتا ہے کیوں کہ دونوں اس کی رعیت ہیں۔ دونوں اُس سے اور وہ اُن سے محبت کرتا ہے لیکن چودھری اقبال نرائن اور عنایت خاں کی سازشیں پورے ماحول کو پراگندہ کر دیتی ہیں۔ اس سازشی ماحول میں اُس کی نجمہ کسی اور کی ہو جاتی ہے اور اُوشا اُسے پاکستان بھاگ چلنے پر اُکساتی ہے مگر وہ اس کے مشورے پر عمل نہیں کر سکتا:

> ''تم یہ مکان دیکھتی ہو، یہ جائیداد دیکھتی ہو، یہ نوکر چاکر دیکھتی ہو لیکن تم یہ نہیں دیکھتیں کہ میری ایک بیوہ پھوپھی بھی ہیں جو اپنے پاندان کے لیے میرا منھ دیکھتی ہیں۔ اُن کے پانچ بچے ہیں جو اسکول کی فیس کے لیے میرا دامن پکڑتے ہیں۔ میری ایک چچی ہیں جن کی دو بیٹیاں ہیں جو تم سے بڑی ہیں جو مجھ سے بڑی ہیں جن کی جوانی شادی کا انتظار کرتے کرتے سو گئی ہے۔ اس بستی کے بوڑھے بوڑھے آدمی ہیں جن کے سروں پر تلواروں کے ساتھ ایک یہ تلوار بھی لٹک رہی ہے کہ کہیں میں بھاگ نہ جاؤں۔ اور یہ مسجدیں ہیں جن میں کبھی میں نے نماز

نہیں پڑھی، یہ مجھے اپنا محافظ سمجھتی ہیں۔ میں کہاں جاؤں، میں
ان سب کو کہاں لے جاؤں۔''

یہاں محض اپنوں کی پرورش اور نگہ داشت کا مسئلہ نہیں ہے بلکہ صاحبِ اقتدار کے ہاتھوں سے اقتدار کے پھسلنے کا معاملہ بھی زمینداری کے خاتمے کے توسط سے اُجاگر کیا گیا ہے۔ دراصل اس ناول میں قاضی صاحب نے انسانی جبلت اور دبی سہمی ہوئی خواہشوں کو نہایت خوبی سے اُجاگر کیا ہے کہ قاری جمیل میاں کو جھام سنگھ کی شکل میں دیکھ کر نہ صرف حیرت زدہ رہ جاتا ہے بلکہ مستقبل کے امکانات کی آہٹ کو بھی محسوس کر لیتا ہے کہ ''جھام پور میں جھام سنگھ رہے گا — جھام سنگھ۔''

سماجی زندگی کے طبقاتی کردار اور بدلتی ہوئی اقدار پر قاضی صاحب کی گہری نظر ہے بلکہ یہ کہنا زیادہ مناسب ہوگا کہ اُن میں کردارنگاری کا عمدہ سلیقہ ہے۔ فرد کے نفسیاتی پیچ وخم پر بھی وہ گہری نظر رکھتے ہیں۔ اپنی علاقائی بولی اودھی کے استعمال سے بھی انھوں نے اپنے کرداروں کو ارضیت اور اپنی تخلیقات کو حقیقی زندگی سے قریب کرنے کی کوشش کی ہے۔ اس کی واضح اور بھرپور مثال ''شب گزیدہ'' میں نظر آتی ہے۔ یہ ناول اودھ کی زوال پذیر جاگیردارانہ تہذیب کے جلال و جمال کا آخری منظرنامہ ہے۔ یہاں نچلے طبقے کے کرداروں کے مکالموں اور گاؤں کے میلے ٹھیلوں کے بیان میں اودھی کا استعمال دراصل علاقائی ثقافت کو تخلیق کا خام مواد بنانے کا وہ عمل ہے جسے آج کے مابعد جدید عہد میں دیسی واد (Nativity) سے موسوم کیا جا سکتا ہے۔ مذکورہ ناول میں قاضی صاحب نے مواد اور ہیئت کا امتزاج بھی بڑی چابکدستی سے کیا ہے۔ اس کی ساخت روایتی ہونے کے باوجود ارضیت کی ایک خاص ترتیب، تنظیم اور ربط کی بنا پر اپنے اندر بے حد جاذبیت اور جامعیت رکھتی ہے اور نئے تخلیقی امکانات کی خبر دیتی ہے۔ جاگیردارانہ تہذیب کے المیہ کو انھوں نے واقعات کے باہمی انضباط اور مضبوط پلاٹ کے پیکر میں اس طرح سمو کر پیش کیا ہے کہ قاری کہیں بھی ذہنی انتشار میں مبتلا نہیں ہوتا ہے بلکہ اسلوب کی

جاذبیت سحر کا کام کرتی ہے۔ اس جادو بھرے اسلوب کی لطافت قاری کو شروع ہی سے اپنی گرفت میں لے لیتی ہے۔

قاضی صاحب کا طرزِ تحریر موضوع کے ساتھ بدلتا رہتا ہے۔ تاریخ کو فکشن کا موضوع بنا کر ادیب بہت بڑی ذمہ داری قبول کرتا ہے۔ وہ کُرید اور جستجو جو قاری کو کسی بھی کامیاب قصے میں گم ہو جانے پر مجبور کرتی ہے، تاریخی موضوع میں ناپید ہو جاتی ہے۔ اس لیے کہ پڑھنے والا تاریخی کرداروں کے انجام سے آشنا ہوتا ہے اور مصنف کا طرزِ فکر تاریخی حقائق سے چشم پوشی اختیار نہیں کر سکتا۔ اس صورتِ حال میں مصنف کے ہاتھ میں صرف ایک حربہ رہ جاتا ہے، اور وہ ہے فنی تاثیر جو قاری کے قصہ میں محو ہو جانے کا واحد سبب ہے۔ اس نکتہ کے پیشِ نظر قاضی عبدالستار نے اپنے تاریخی، طبقاتی اور تہذیبی شعور اور مطالعے و مشاہدے کی وسعت کے ذریعے تاریخی ناولوں میں تابناکی پیدا کی ہے۔ ماضی کی تہذیب، اس کا جاہ و حشم، رزم و بزم اور اُس کے پس پردہ اقتدار کی دیوانی خواہشوں اور اُس کی تکمیل کے حربوں کے جواز کو قاضی صاحب نے نہایت فن کارانہ ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔ تاریخی حقائق کو تخیلی قوت سے آمیز کرنے کے لیے مصنف نے ایک ایسا اسلوب وضع کیا ہے جو اپنی آراستگی اور اجنبیت کی بنا پر قاری کو نہ صرف ماضی کی محل سراؤں اور رزم گاہوں میں لا کھڑا کرتا ہے بلکہ ذہنی کچوکے بھی لگاتا ہے۔ مثلاً ''داراشکوہ'' میں قاضی عبدالستار نے ساموگڑھ کی لڑائی کے لیے قاری کے ذہن کو نہایت منظم طریقے سے ہموار کیا ہے اور پھر میدانِ جنگ کی جو بساط بچھائی ہے وہ محض دو شہزادوں کے بیچ تاج و تخت کے حصول کی جنگ نہ رہ کر دو نظریوں کی آویزش میں تبدیل ہو جاتی ہے۔ قاری بین السطور میں ساموگڑھ کے میدانِ جنگ سے ہی شاہ جہانی جمال، جہانگیری عدل اور اکبری جلال کے ساتھ صوفی سرمد، مجدّد الف ثانی اور دینِ الٰہی کی آہٹ کو بھی محسوس کر لیتا ہے۔ اسی لیے ترقی پسند اور رجعت پسند تہذیبی اقدار کے معرکے پر دلکش اسلوب میں لکھا گیا یہ بہترین تاریخی ناول قرار پاتا ہے۔ اس کا ایک

اقتباس ملاحظہ کیجیے جس کی سطریں قاضی عبدالستار کے چھپے تہذیبی درد کو آشکار کر رہی ہیں:

''جب شاہ جہاں آباد کے گنجان بازاروں سے دارا کی رُسوائی کا بدقسمت جلوس گزرا تو سڑکیں اور چھتیں اور چبوترے اور دروازے انسانوں سے بھر گئے۔ عالم گیر (اورنگ زیب) نے دارا کو کوچہ و بازار میں اس لیے پھرایا تھا کہ رعایا اُس کا انجام دیکھ لے تاکہ کسی وقت کوئی جعلی داراشکوہ کھڑا ہو کر تخت و تاج کا دعویٰ نہ کر سکے۔ ہوا یہ کہ ولی عہد سلطنت کی تقدیر کی غداری کا یہ بھیانک منظر دیکھ کر رعایا بے قرار ہوگئی۔ اس قیامت کی آہ وزاری برپا ہوئی کہ تمام شاہ جہاں آباد میں کہرام مچ گیا۔ اتنے آنسو بہائے گئے کہ اگر جمع کر لیے جاتے تو دارا اپنے ہاتھی سمیت اُن میں ڈوب جاتا۔ اتنے نالے بلند ہوئے کہ اگر ان کی نوائیں سمیٹ لی جاتیں تو شاہ جہانی توپوں کی آوازوں پر بھاری ہوتیں۔'' (ص:۲۲۱)

اس تہذیبی آشوب کی ایک اور مثال مذکورہ ناول سے ملاحظہ ہو:

''اس مقبرے کی گود میں صرف ایک شہنشاہ آرام فرما نہیں جس کی اولاد نے ہندوستان کی تاریخ میں ایک سُنہری جلد کا اضافہ کیا بلکہ وہ داراشکوہ بھی سو رہا ہے جو ایک تہذیب، ایک تمدن، ایک کلچر کو زندہ کرنے اُٹھا تھا لیکن تقدیر نے اُس کے ہاتھ سے قلم چھین لیا اور تاریخ نے اُس کے اوراق پر سیاہی پھیر دی۔'' (ص:۲۰۸)

تاریخی موضوعات زیادہ تر پُرشکوہ اور خطیبانہ نثر کے متقاضی ہوتے ہیں۔ قاضی صاحب نے اسی لیے اپنے اسلوبِ بیان کو منفرد اور پُرکشش بنانے کے

لیے ہر ممکن کوشش کی۔ اُن کے اسلوب میں جو چیز قاری کو بار بار متوجہ کرتی ہے، وہ ہے خطیبانہ نثر کی جمالیات جو اردو میں سوائے ابوالکلام آزاد کے کہیں اور نہیں ملتی۔ قاضی صاحب کا پُرشکوہ اسلوب اُن کی فکری انفرادیت کا ایک قدرتی سرچشمہ ہے۔ خالد بن ولید کا ایک اقتباس ملاحظہ کیجیے:

> ''تکان؟ ہم جہاد کے لیے جب تلوار نکالتے ہیں تو تکان کو نیام میں ڈال دیتے ہیں۔ خدا کی قسم اگر یہ سالار کا حکم ہو تو تنِ تنہا لشکرِ ایران پر جا پڑوں۔'' (ص:۳۰)

یا پھر صلاح الدین ایوبی کا یہ اقتباس دیکھیے:

> ''ہم نے خدا کی رحمت سے ایک سلطنت پیدا کی اور سلطان کہلائے لیکن درحقیقت ہم خدا کی امانت اور تمہاری خدمت کے امین تھے۔ آج یہ امانت اپنے پروردگار کو سونپتے ہیں اور وصیت کرتے ہیں کہ ہم اپنی طرف سے کسی کو اس سلطنت کا وارث قرار نہیں دیتے ہیں، جس پر تمہیں اتفاق ہو، اُسے بادشاہ بنالو۔'' (ص:۱۸۷)

بلاشبہ یہ اسلوب خطیبانہ ہے۔ خطیبانہ اسلوب، زبان پر مکمل دسترس سے حاصل ہوتا ہے اور اس کے ذریعے اثباتِ انا کے دروازے وا ہوتے ہیں۔ یہ بات قاضی عبدالستار کے ہر مداح پر عیاں ہے کہ وہ جب اپنی انانیت کی انتہائی بلندی پر پہنچتے ہیں تو قاری دیر تک ان کی اس خود اعتمادی اور بلند حوصلگی کے سحر میں گرفتار رہتا ہے۔ خطیبانہ طرزِ نگارش میں قاری کو متاثر کرنے، اُسے اپنی لہروں کے ساتھ بہالے جانے اور اُسے اُکتاہٹ سے محفوظ رکھنے کی بے حد قوت ہوتی ہے اسی لیے قاضی صاحب کی تحریریں قاری کے حواسِ خمسہ کو اپنے قبضے میں کرلینے کی طاقت رکھتی ہیں۔ انھوں نے فرسودہ اور گھسے پٹے تخلیقی اظہار سے شعوری طور پر انحراف کرتے ہوئے اپنی تحریر کو زندگی اور حرارت پہنچانے والا اسلوب عطا کیا ہے جو قاری کو متاثر

ہی نہیں کرتا، مرعوب بھی کرتا ہے۔ ہم عصر اردو ادب میں شاید کوئی دوسرا نثر نگار نہیں جو کسی واقعے کی عکاسی، اُس کی تمام تر جزئیات کے ساتھ اس پُرشکوہ انداز میں کر سکے۔ جملوں کے دروبست اور فقروں کی سحر انگیزی واثر آفرینی سے قطع نظر، ایسی روانی اور تسلسل بھی کسی اور کے یہاں مشکل سے ملے گا۔ ناول 'غالب'، کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو جس میں ۱۸۵۷ء کے ناکام انقلاب کے منظر کو یوں اُجاگر کیا گیا ہے:

> ''خون اُگلتی آوازیں، جان دیتی آوازیں، اپنی موت کی اطلاع دیتی آوازیں، اپنے پیاروں کو فرار کی ترغیب دیتی آوازیں، اپنی مدد کو پکارتی آوازیں، اپنی مدد سے نکارتی آوازیں، لیکن ان کے جواب میں سیسہ و بارود کے علاوہ کوئی آواز نہ تھی۔ اُن کی مدد کو نہ آسمان سے شہید اُترے اور نہ زمین سے غازی اُٹھے۔ وہ قصاب خانے کے جانوروں کی طرح اپنی اپنی باری پر ذبح ہوتے رہے۔ کشمیری بازار سے دریا گنج تک محلّے کے محلّے قتل ہوتے رہے۔'' (ص: ۲۳۰)

دُھندلی ہی سہی مگر پریم چند کی روایت کے امین اور جنوادی لیکھک سنگھ سے جُڑے اس فن کار کے اسلوب میں سادگی کا جوہر بھی موجود ہے مگر اس سادگی میں قوت وشوکت کا لہو سرگرم نظر آتا ہے جس کی وجہ سے سادگی بھی زندہ اور تازہ بن جاتی ہے۔ ایسی جگہوں پہ تخلیقی نثر کے اعلیٰ نمونے دیکھنے کو ملتے ہیں جو فصاحت سے مزیّن ہیں۔ یہ اقتباسات ملاحظہ ہوں:

> ''دھوپ سے چمکتے صحرا میں اپنی قوت وشوکت کا اظہار کرتا گھوڑا، جیسے سلطنتِ صحرا کا شہزادہ خراج قبول کرنے نکلا ہو۔''

....

> ''بوڑھی اور عیاش قوموں کے بھاگے ہوئے سپاہی دوبارہ

میدانِ جنگ میں بھاگنے کے لیے آتے ہیں۔''

....

''جہاں شہرت و اقبال کی سواری اُترتی ہے وہیں حسد کے کتے بھونکنے لگتے ہیں۔''

....

''جتنے شیر شکار کیے جاتے ہیں اُتنی لومڑیاں نہیں ماری جاتیں۔''

قاضی صاحب بعض اوقات ہم وزن اور مقفیٰ الفاظ کے استعمال سے لہجے میں نغمگی اور ترنم کی ایک دھیمی لَے پیدا کرتے ہیں۔ یہ دھیمی لَے قاری کو نثر کے اُس دور میں پہنچا دیتی ہے جب مقفیٰ اور مسجع عبارتیں لکھنے کا چلن تھا۔ کل اور آج میں فرق یہ ہے کہ قاضی صاحب کی نثر میں محض بناوت یا تصنع کے بجائے فطری سادگی بھی ہوتی ہے مثلاً:

''ڈہل گرجنے لگے اور نقارے کڑ کنے لگے۔''

''زمین ہلنے لگی، آسمان لرزنے لگا۔''

''ڈہل بجنے لگا، میدانِ جنگ سجنے لگا۔''

اسی طرح صنعتِ تکرار اور صنعتِ توضیح سے قاضی صاحب نثر میں زور اور اثر پیدا کرتے ہیں۔ سہ حرفی، چہار حرفی الفاظ، مترادفات کی تکرار اور اُن کی توضیح جیسی چیزیں قاضی صاحب کی نثر میں جا بجا ملتی ہیں نیز اُن کی معنویت اور تاثیر میں اضافہ کرتی ہیں۔

اسلوب کی دل نشینی اور اثر انگیزی میں پیکر تراشی بھی اہم کردار ادا کرتی ہے۔ وقار، شان و شکوہ اور متاثر کرنے والی قوتیں زیادہ تر تمثال سے پیدا ہوتی ہیں۔ پیکر تراشی کے ذریعے احساسات کو آسانی سے حرکت پذیر کیا جا سکتا ہے۔ قوتِ گفتار کو محسوسات کی زندہ شکل میں بدلا جا سکتا ہے اور اپنی آنکھوں کا دیکھا دوسروں کو ہو بہو دکھایا جا سکتا ہے۔ امیجری کا استعمال بھی قاضی عبدالستار نے خوبی

سے کیا ہے۔ وہ باہم متضاد اشیا میں توازن و تناسب پیدا کر کے اپنے اسلوب کو رزم و بزم کی اُس کیفیت سے ہم کنار کرتے ہیں جو اُن کے انانیتی اسلوب کو اسلوبِ جلیل کی حدود میں داخل کر دیتی ہیں۔ قاضی صاحب اکثر مترادفات کے حُسنِ استعمال سے اسلوب کو خطیبانہ رنگ دیتے ہیں اور اُس کے لیے استعاروں کا بھی استعمال کرتے ہیں اور تشبیہات کا بھی۔ ان کی خوبی یہ ہے کہ تشبیہات و استعارات پیش پا افتادہ ہوں یا تازہ، پیش کش کے انوکھے انداز کی بنا پر عبارت کو رعنائی اور زیبائی عطا کرتے ہیں اور ان کو اپنے ہم عصروں میں منفرد بناتے ہیں۔ مصنف کی اِس ہُنر مندی سے کسی کو اختلاف ہوسکتا ہے مگر چھا جانے اور گھر کر لینے والے مخصوص اسٹائل کا اعتراف بھی کرنا ہوگا کیوں کہ اُن کے اس منفرد اسلوبِ بیان نے ایک نئے ادبی مزاج کی تعمیر و تشکیل کی ہے۔ وہ عہدِ حاضر میں برصغیر کے ممتاز، معتبر اور بزرگ ناول نگار ہونے کے ساتھ ساتھ ایسی قوتِ تخلیق کے مالک ہیں جس کی ضوفشانی ہنوز برقرار ہے۔

●●●

اشرف کی کہانیوں کا فکری وفنّی کینوس

پچھلی تین دہائیوں سے سید محمد اشرف اُردو فکشن کے اُفق پر چھائے ہوئے ہیں۔اُن کا تعلق ہندوستان کی مشہور درگاہ، خانقاہِ برکاتیہ سے ہے۔ اِس صوفی گھرانے میں اشرف ۸/ جولائی ۱۹۵۷ء میں پیدا ہوئے۔ ابتدائی تعلیم ایٹہ میں اور اعلیٰ تعلیم علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں حاصل کی۔ وہ سائنس سے آرٹس کی طرف آئے۔ گریجویشن اور پوسٹ گریجویشن میں گولڈ میڈل حاصل کیے۔شروع سے ہی ادبی حلقے میں نمایاں ہونے کی وجہ سے اے، ایم، یو کے لٹریری کلب، گریٹ اردو کلب، آفتاب ہال کی ادبی سوسائٹی اور انجمن اردوئے معلّیٰ کے سکریٹری رہے۔ اردو میڈیم کے ذریعے آئی۔ اے۔ ایس۔ کے امتحان میں شریک ہوئے۔ ۱۹۸۱ء میں آئی۔ آر۔ ایس میں سلیکشن ہوا۔

سید محمد اشرف طالب علمی کے زمانے سے کہانیاں لکھ رہے ہیں۔ اُنھیں چوالیس سال کی عمر (۲۰۰۳ء) میں ساہتیہ اکادمی کے پُر وقار انعام سے نوازا گیا ہے۔ اُن کے اہم موضوعات قدروں کا زوال، تہذیبی بکھراؤ اور رشتوں کا ٹوٹنا بکھرنا ہے۔ ۱۹۹۴ء میں پہلا افسانوی مجموعہ ''ڈار سے بچھڑے'' کے عنوان سے چھپا تھا۔ تین سال بعد ایک عجیب وغریب مگر نہایت موثر فضا کو لے کر ناول ''نمبر دار کا نیلا'' شائع ہوا، جس میں جنگل کی وحشت کب اور کس طرح شہری وحشت میں مدغم ہوگئی،

قاری احساس ہی نہیں کر پاتا ہے، اور پھر صدی کو الوداع کہتے ہوئے دسمبر ۲۰۰۰ء میں نو کہانیوں کی کتاب ''بادِ صبا کا انتظار'' کے نام سے منظرِ عام پر آئی۔

بیسویں صدی کے اختتام اور اکیسویں صدی کی ابتدا پر اشرف المخلوقات کو جس طرح کے مسائل درپیش ہیں اور نت نئی تبدیلیوں کے باعث تہذیب اور ثقافت جس طرح تیزی سے تبدیلی ہو رہی ہے، سید محمد اشرف نے اپنی تخلیقات میں اس کا فنکارانہ اظہار کیا ہے۔ انھوں نے تہذیب و تاریخ کے باہمی تعامل، ہندوستانی پس منظر میں اُن سے متعلق رُونما ہونے والے حادثات اور ان کے اثرات کو بڑی خوبصورتی سے فن کے قالب میں ڈھال دیا ہے۔

اشرف کی سب سے بڑی فنّی خوبی یہ ہے کہ انھوں نے روایت سے بھرپور آگہی حاصل کی اور ہیئت، مواد اور موضوعات کو اپنے عمیق مشاہدے سے آمیز کر کے اُسے فکشن کے قالب میں فنکارانہ شعور کے ساتھ ڈھال دیا ہے۔ وہ نوع بہ نوع تخلیقی تجربوں کے ساتھ نہ صرف علامتی، استعاراتی اور تمثیلی کہانیاں لکھ رہے ہیں بلکہ جانورستان (Bestiary) کو فن کا حصّہ بنا کر اردو فکشن میں ایک نئی جہت بھی پیدا کر رہے ہیں۔ اِس کی واضح مثال ''ڈار سے بچھڑے'' کی لکڑ بگھا سیریز کی کہانیاں اور ناول ''نمبر دار کا نیلا'' ہے۔ جانوروں کے وسیلے سے انسانی اعمال اور افعال پر تبصرہ کی روایت ہمارے یہاں زمانۂ قدیم سے موجود ہے۔ مثلاً ''پنچ تنتر'' (وشنو شرما)، ''جاتک مالا'' (آریہ شور)، ''کدم راؤ پدم راؤ'' (فخر الدین نظامی)، ''خاور نامہ'' (رستمی) ''مرگاوتی'' (شیخ قطبن)، ''مور نامہ'' (میر تقی میر)، ''فسانۂ عجائب'' (رجب علی بیگ سرور) وغیرہ میں جانوروں کی تمثیلی کہانیاں ہیں یعنی جانور تمثیل کے توسط سے انسانی ڈراما پیش کرتے ہیں اور پھر ان کی زبانی نصیحت آمیز باتیں کہی جاتی ہیں۔ اشرف نے اس نوع کی سہل الحصول تمثیل وضع کرنے سے احتراز کیا ہے۔ انھوں نے واشگاف اخلاقی نقطۂ نظر اختیار نہ کر کے حقیقت میں تمثیل کا التباس پیدا کیا ہے۔ اس کی بہترین مثال ناول ''نمبر دار کا نیلا''

ہے جس میں آہستہ آہستہ ایک ایسی فضا بنتی ہے جو کلائمکس تک پہنچتے پہنچتے خوف اور دہشت کی شکل اختیار کر لیتی ہے نتیجہ کے طور پر ایک معمولی سا بے ضرر جانور سب کے لیے خطرہ بن جاتا ہے۔ اِس پوری فضا کو خلق کرنے میں اور اُسے کینوس پر پھیلا دینے کے عمل کو وہ اپنے ایک انٹرویو میں بیان کرتے ہیں:

> ''نمبر دار کا نیلا جو ہے اس میں بدن کی لذت سے لے کر سیاست اور سیاست سے لے کر سماج، سماج سے لے کر دیہات کی حالت، دیہات کی حالت سے لے کر شہر کی منافقت، کتنے موضوعات کا جمگھٹا ہے اور وہ ٹکڑوں میں بیان کی ہوئی کہانی اس انداز کی ہے کہ ایک ٹکڑا دوسرے ٹکڑے سے مختلف ہے۔'' (شعر و حکمت ۳، ۴ دورِ سوم ص ۱۵۵)

اس ناول کی تین نمایاں خصوصیات ہیں۔ پہلی حقیقت نگاری کی رسومیات سے گریز، دوسرا وصف دخیل راوی کا استعمال اور تیسری صفت پیش کش کا پُرتفنن انداز----

بیسویں صدی میں چرند و پرند کے تعلق سے اہم کہانیاں سید محمد اشرف سے پہلے ابوالفضل صدیقی اور رفیق حسین نے بھی لکھی ہیں۔ رفیق حسین سارا زور جانوروں کی نفسیات پر لگاتے ہوئے اس کی مختلف کیفیتوں سے قاری کو مطلع کرتے ہیں اسی لیے اُن کے یہاں جانور شروع سے آخر تک جانور رہتا ہے۔ اُس میں کوئی نمایاں فرق نہیں آتا ہے۔ ابوالفضل نے شکار کے پس منظر میں جانوروں کی جزئیات نگاری پر ساری توجہ صرف کی ہے جب کہ اشرف کی کہانیوں میں جانور، انسان کا یا پھر کبھی کبھی انسان جانور کا متبادل بن جاتا ہے گویا دونوں ایک دوسرے کا تکملہ (Completion) کرتے ہوں۔ خاطر نشان رہے کہ فنکار عصرِ حاضر کے فنّی تناظر کو پوری طرح ملحوظ رکھتے ہوئے اپنی بات بے زبانوں کی زبانی نہایت کامیابی سے کہہ جاتا ہے۔

''بادِ صبا کا انتظار'' کی سبھی اُنیس کہانیوں میں مانوس حقیقت میں مُستتر ایک ماورائی جہت کی معنویت آشکارا کی گئی ہے۔ حسّاس قاری کو اُن کی اکثر کہانیوں کی

بازیافت میں درد کی ایک زیریں لہر جاری وساری نظر آتی ہے۔ ایسی لہر جس کے پیچھے زندگی کی گہری معنویت چھپی ہوئی ہے۔ اِس معنویت کا رشتہ مختلف رنگوں اور مختلف زاویوں سے ہے۔ مجبوری، بے چارگی اور بے بسی کے سبب گھر سے دُور چلا جانے والا انسان ماضی کی کھٹی میٹھی یادوں سے اپنا رشتہ توڑ نہیں پاتا ہے۔ وہ اپنے دوستوں، قریبی رشتہ دروں اور اُن سے وابستہ لمحات کو بُھلا نہیں پاتا ہے۔ یادیں اُسے کچوکے لگاتی ہیں اور پلٹ کر جانے کے لیے اُکساتی ہیں اور وہ چاہ کر بھی کچھ کر نہیں پاتا ہے۔ ''ڈار سے بچھڑے'' میں ہندوستان کو چھوڑ کر جانے والا ایک مہاجر اپنے ذہن سے اُن یادوں کو محو نہیں کر پاتا جو اُس کے بچپن اور نوجوانی سے وابستہ ہیں۔ یہ یادیں اُسے بار بار اپنے اور اپنے بزرگوں کے وطن کو پھر سے دیکھنے پر اُکساتی ہیں۔ کہانی کا مرکزی کردار ۱۸ رسال کی عمر میں ہجرت کر جاتا ہے اور تیس سال بیت جانے پر بھی ماضی سے دامن چھڑا نہیں پاتا ہے۔ اُس کی خود کلامی ملاحظہ کریں:

> ''کیا پاکستان آنے کے بعد میرا اُس خطۂ زمین سے کوئی ناطہ نہیں رہا جہاں میرے بچپن نے ممتا کی لوریاں سُنی تھیں، جہاں میرے لڑکپن نے چھوٹے چھوٹے جذبوں سے محبت کرنا سیکھا تھا۔ جہاں میرے عقل و ہوش کے بال و پر نکلے تھے...... تقسیم کی موٹی موٹی لکیروں کے نیچے ان سارے جذبوں کے نقوش چھپ گئے تھے۔ وہ جذبے جو صرف وہیں کا خاصہ ہوتے ہیں جہاں انسان پہلی بار آنکھ کھول کر دیکھتا ہے۔''

اُس کے لیے کبھی تو دھرتی کا لمس کشش کا باعث بنتا ہے تو کبھی بچپن کے دوست یاد آتے ہیں اور کبھی اُن سے وابستہ چھوٹی چھوٹی باتیں اُسے اپنے آبائی وطن آنے پر اُکساتی ہیں مگر وہ ہزار جتن کے باوجود ہندوستان نہیں آنے پاتا ہے۔ ان ہی اضطراب آسا لمحات کے کرب کو افسانہ نگار نے ''ڈار سے بچھڑے'' میں فنکارانہ شعور کے ساتھ پیش کیا ہے۔

''بادِ صبا کا انتظار'' کی پہلی کہانی ''ساتھی'' بھی اسی کشمکش اور ذہنی انتشار کی غماز ہے۔ یہ کہانی رفاقت کی زائیدہ پابندیوں اور اُس سے لمحاتی نجات کی انسانی خواہش کو خاطر نشان کرتی ہے۔ افسانہ نگار کو بیان پر، ڈرامائی لمحوں کو گرفت میں لینے اور اس کے اظہار پر مہارت حاصل ہے۔ اِس لیے اُس نے ''ساتھی'' میں انسانی رشتوں کو اہمیت، نوعیت اور اُن سے پیدا ہونے والا ذہنی و جذباتی سکون، اضطراب اور بے چینی جیسے متضاد کیفیات کو بیک وقت اُجاگر کیا ہے ''ڈار سے بچھڑے'' جنگل، جانور اور شکار کے توسط سے پینٹ کی گئی ہے جس میں چرند و پرند تجسّس اور تحیّر پیدا کرتے ہیں۔ جب کہ 'ساتھی' انسانی قلب کا آئینہ ہے جس میں وہ اپنا ہی عکس دیکھتا ہے۔ دونوں کہانیوں کی سچویشن الگ ہے۔ ان کا برتاؤ بھی جُداگانہ ہے لیکن کہیں نہ کہیں قاری کو دونوں کی فضا میں مماثلت نظر آرتی ہے۔ 'ساتھی' کا مرکزی کردار انور ہے۔ اُس کی ملاقات ایک ایسے شخص سے ہوتی ہے جو اُس کے گھر چوری کرنے آتا ہے لیکن اپنی یادوں کو اُس کے ساتھ بانٹنے لگتا ہے۔ پل دو پل کے لیے ہی سہی موانست کا احساس قلب ماہیت پر منتج ہوتا ہے اور دونوں ایک دوسرے کے غم میں شریک ہوجاتے ہیں۔ آہستہ آہستہ انور کا ذہنی تناؤ کم ہوجاتا ہے۔ اُس کو سر رکھ کر سونے کے لیے ایک کندھا مل جاتا ہے جہاں وہ سکون سے سوجاتا ہے اور آخر میں پتہ چلتا ہے کہ وہ چور باہر کا کوئی چور نہیں وہ تو انور کا ہمزاد ہے جو اُس کا حال چُرا کر اُس کے ہاتھوں میں ماضی دے دیتا ہے، ہمزاد سے انور کی ملاقات خواب میں ہوتی ہے اور خواب میں ماضی، حال اور مستقبل ایک دوسرے میں مدغم ہوجاتے ہیں۔ حال، ماضی اور مستقبل میں وقت کی تقسیم بھی تو پابندی کی ایک شکل ہے جس سے انور گریزاں ہے۔

''ساتھی'' کا بنیادی موضوع انسان کی خود عائد کردہ پابندیوں سے لمحاتی فرار ہے جسے افسانہ نگار نے بڑے نفسیاتی ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔ خوبی یہ ہے کہ پوری کہانی ایجازِ بیان کی کرشمہ سازیوں کے ساتھ ساتھ ایک دائروی عمل کے ذریعے اختتام پر پہنچ کر اپنے آغاز سے مل جاتی ہے جیسے کہانی کا آغاز اس طرح ہوتا ہے:

''اچانک آنکھ کھلی۔کوئی کھٹکا ہوا تھا۔ٹیبل لیمپ جلایا''

اوراختتام اِس جملہ پر:

''اندر بہت حبس تھا۔آنکھ کھلی تو باہر آ کر بیٹھ گیا............''

مجموعہ ''بادِ صبا کا انتظار'' کی دوسری کہانی ''چمک'' میں انسانی سرشت میں مضمر خرابی کو طنزیہ پیرایہ میں پیش کیا گیا ہے۔ اِس کی تھیم عہدِ حاضر کی بدنیتی، سہل پسندی اور Technical Hand کی پامالی ہے۔ کہانی کے دو مرکزی کردار انور اور رحمت گو کہ رشتے میں باپ بیٹے ہیں لیکن دونوں کے مزاج، عادات و اطوار میں نمایاں فرق ہے۔باپ جفاکش، بیٹا کاہل اور سہل پسند ہے۔ یہ سادہ بیانیہ کہانی زندگی کے مختلف اور متضاد پہلوؤں کو بتدریج سامنے لاتی ہے۔ افسانہ نگار ہر نئے پہلو کا ذکر چمک کے حوالے سے کرتا ہے۔اولاً وہ نورو لوہار کی مُردہ آنکھوں میں چمک کا ذکر کرتا ہے۔ یہ چمک اُس وقت پیدا ہوتی ہے۔ جب نورو کی قبر کے طاق پر مرشد کا شجرۂ طریقت رکھا جاتا ہے جو ایک مخصوص سماجی پس منظر میں بخشش کے لیے لازم سمجھا جاتا ہے۔اس طرح کی چمک نورو لوہار کے باپ کی میت کو قبر میں اُتارنے کے بعد تکیے کے فقیر کی آنکھوں میں آئی تھی اور بالکل ایسی ہی چمک اُسے رحمت کی آنکھوں میں اُس وقت نظر آتی ہے جب اس کی بیوی ٹی بی کے آخری Stage پر ہوتی ہے اور وہ راوی سے اُس کے علاج کا پورا پیسہ یک مشت دے دینے کو کہتا ہے اور پھر راوی کی ''ہاں'' کہنے پر اُس کی آنکھیں چمک اُٹھتی ہیں۔ خاص بات یہ ہے کہ مُردے کی آنکھوں میں چمک اور تکیے کے فقیر کی آنکھوں میں چمک راوی ہی نے محسوس کی تھی اور اب رحمت کی آنکھوں میں چمک بھی راوی ہی محسوس کر رہا ہے۔ اگر یہ کہا جائے تو شاید غلط نہ ہو کہ اردو افسانے میں سچویشن کے لحاظ سے راوی کی موجودگی کا احساس شروع سے ہوتا ہے کہ وہ کسی نہ کسی شکل میں موجود رہ کر افسانے کی روداد، واقعات اور کرداروں کا بیان کرے البتہ یہ بات یاد رکھنے کی ہے کہ راوی خود مصنف نہیں ہوتا، بلکہ یہ کہانی کار کا تخلیق کردہ کردار ہوتا ہے جو نہ صرف اپنے

وجود اور رویوں کو ظاہر کرتا ہے بلکہ فن کار کی مشکلات کو حل کرانے میں معاون و مدد گار ہوتا ہے جیسا کہ کہانی چمک میں نظر آتا ہے کہ اصل مسئلہ رحمت اور اُس کے مُردہ باپ کا نہیں ہے بلکہ اُس راوی کا ہے جس کا وژن (Vision) ہر بار آنکھوں میں چمک پیدا ہونے کے الگ الگ اسباب کی شناخت کر لیتا ہے۔

مجموعہ میں شامل تیسری کہانی ''طوفان'' ہے۔ واقعے کو کہانی بنانا ترقی پسندوں کا طرۂ امتیاز تھا۔ جدیدیوں نے اِس پر سخت اعتراض کیا تھا۔ سید محمد اشرف نے خارجی حقیقت کو اپنی بعض کہانیوں کی بافت میں شامل کیا ہے۔ ''طوفان'' اس کی واضح مثال ہے، جس میں افسانہ نگار نے اُڑیسہ کے طوفان کے منظر، پس منظر اور پیش منظر کو تخلیقی قوت سے پیش کیا ہے۔ کہانی تین حصّوں پر مشتمل ہے۔ پہلے حصّہ میں سمندری طوفان کی آمد اور اُس کے نتیجے میں پھیلنے والی تباہی و بربادی کا ذکر ہے۔ انسان اور حیوان، چرند و پرند، پیڑ پودے، کھیت کھلیان سب کو خس و خاشاک کی طرح بہا کر طوفان ختم ہو جاتا ہے۔ کہانی کے دوسرے حصّے میں طوفان کے بعد کے اثرات اور حساب کتاب کا ذکر ہے۔ اندرونِ ملک اور بیرونِ ملک سے آئی امداد اور اُس کے غلط استعمال پر بھرپور طنز ہے۔ مرکزی اور صوبائی سرکاروں کی ایک دوسرے پر الزام تراشی، پیسے کی امداد کا فرضی اعلان، سرکاری اور غیر سرکاری تنظیموں کا صرف نام کے لیے کام کرنا، اِن تمام واقعات اور حالات کی جیتی جاگتی تصویر ہے۔ کہانی کے تیسرے حصّے میں اُس طوفان کا ذکر ہے جس سے انسانی روح گھائل ہوتی ہے۔ مثلاً انسانی لاشوں کا سڑنا، کتوں کی غذا بننا، یتیموں اور لاوارثوں کی بے سروسامانی کی کیفیت کا منظر --- یہ سمندری طوفان ہفتہ بھر میں ختم ہو جاتا ہے، اُس کے لگائے زخم پانچ سات سال میں بھر پاتے ہیں۔ لیکن روح کے زخموں کا اندمال نہیں ہو پاتا۔ مذکورہ کہانی میں استحصال کنندہ اور استحصال کا شکار موجود تو دونوں ہیں لیکن استحصال کنندہ چونکہ ظالم کے ساتھ عیّار بھی ہے اس لیے وہ وقت اور ضرورت کے مطابق اپنی جون بدلتا رہتا ہے اور یہ سلسلہ صدیوں سے جاری ہے۔

چوتھی کہانی کا عنوان ''اندھا اونٹ'' ہے۔ وقت ہمیشہ سے ادیبوں اور شاعروں کا پسندیدہ موضوع رہا ہے۔ وقت کے لیے اندھے اونٹ کا استعارہ کمیاب ہے۔ وقت کی اذیت ناکی، ستم رانی اور جبر کو اُجاگر کرنے کے لیے اشرف نے یہ استعارہ وضع کیا ہے جو میرے محدود مطالعہ کے مطابق اردو افسانہ میں پہلی مرتبہ استعمال ہوا ہے۔ زیر مطالعہ کہانی میں افسانہ نگار نے تمام تر توجہ اِس نفسیاتی عمل پر مرکوز کی ہے کہ خود پسندی انسان کی شخصیت کو کس طرح مجروح کرتی ہے اور اُس کے پورے وجود کو متزلزل کر کے اُسے Complexes کا شکار بنا دیتی ہے۔

سید محمد اشرف کے فکشن کی بافت صاف، شفاف اور تہہ دار ہے۔ اُن کے یہاں قصہ گوئی کی صلاحیت بدرجہ اتم موجود ہے۔ کلاسیکی کہانی کا شاید کوئی ایسا فنی تقاضا نہیں ہے جسے انھوں نے کسی قدر بدلی اور نکھری ہوئی شکل میں پیش نہ کیا ہو۔ پروفیسر شافع قدوائی اُن کے ایجازِ بیان کی کرشمہ سازیوں کے بارے میں لکھتے ہیں:

> ''اشرف نے ایک ایسا اسلوب وضع کیا ہے جس کی اپیل Multi-Sensory ہے یعنی ان کا بیانیہ ترقی پسند یا جدید افسانہ نگاروں کی طرح افقی نہیں بلکہ اس کی نوعیت دائروی ہے جس کی وساطت سے اشرف نے حواسِ خمسہ، باصرہ، سامعہ، شامہ اور لامسہ کی بہ یک وقت خاطر خواہ مدارات کا اہتمام کیا ہے۔ اشرف نے روز مرہ کے مانوس حقائق اور واقعات یا وقوعات کے بیان میں بھی Improbable element داخل کیا ہے۔''

(شعر و حکمت، دور سوم کتاب ۳،۴۔ص ۳۱۸)

پانچویں نمبر پر شامل کہانی ''دُعا'' ایک ایسے بچے کی کہانی ہے جو اپنا سب کچھ چھوڑ کر شہر اس غرض سے آتا ہے کہ ماں، باپ۔ بھائی، بہن کی اعانت کر سکے، اُنھیں غربت اور ذِلّت کے غار سے نکال سکے جیسا کہ وہ خط میں میم صاحبہ سے لکھواتا ہے:

''یاسمین کو دوپہر میں پڑوس کے برتن مانجھنے مت بھیجئے گا۔ منو کو
دھوپ میں مت جانے دیجئے گا--- دونوں بچوں کا خیال رکھیے
گا۔ میں یہاں سے ہر مہینے تنخواہ بھیجتا ہوں تو چھوٹے بھائی
بہنوں کو برتن مانجھنے کی کیا ضرورت ہے۔'' (ص ۶۱-۶۲)

جس گھر میں وہ چار سال سے کام کر رہا ہے اُسے دل و جان سے اپنا گھر سمجھتے ہوئے تمام ذمہ داریوں کو (جن کا سلسلہ صبح ۵/ بجے سے رات کے ۱۲/ بجے تک چلتا ہے) خوشی خوشی نبھاتا ہے بلکہ وہاں کے ماحول میں رچ بس جانے کا جتن کرتا ہے لیکن رفتہ رفتہ اُسے اپنے گھر اور مالک کے گھر کا فرق معلوم ہو جاتا ہے اور وہ اپنی حیثیت اور حقیقت کو سمجھ لیتا ہے۔ وقت گزرنے کے ساتھ ساتھ احساسِ اجنبیت کم ہونے کے بجائے جب بڑھتا ہے تو مرکزی کردار کی شخصیت ہی بدل جاتی ہے اور طوفان کی آمد پر جب اُس کے مالک اُس سے طوفان روکنے کی دعا مانگنے کو کہتے ہیں تو وہ وظیفہ پڑھنے کے بعد دُعا کے لیے ہاتھ اُٹھا کر طوفان کی شدّت کی آرزو کرتا ہے تا کہ سب کچھ تاراج ہو جائے اور اُس کی توہین اور ذلت کے ازالہ کی صورت نکل آئے۔

انسانی نفسیات، عمل اور ردِ عمل کے احساس کو سید محمد اشرف نے مرکزی کردار کے زیرِ لب کچھ کہنے، دُہرانے یا بڑبڑانے کے عمل سے اُجاگر کیا ہے کیونکہ استحصال کا شکار ہونے والے کے لیے یہ ذہنی تسکین کا موثر وسیلہ ہے۔ پیش کش کا یہ انداز منفرد ہے۔ دراصل مظلوم بچہ بہ وقتِ دُعا چپ نہیں تھا۔ دُعا تو اُس نے مانگی تھی مگر افسانہ نگار نے یہ واضح نہیں کیا کہ اُس نے دُعا میں کیا مانگا؟ اِس کے باوجود کہانی کا بیانیہ اور لہجہ اشارہ کر رہا ہے کہ مانگنے والے نے وہ مانگا جو گھر والوں کی خواہش نہیں ہے۔ کم بیانی (Under statement) نے افسانہ کے تاثر میں اضافہ کر دیا ہے۔

معصومیت اور تجربے کے تصادم کو اشرف نے کئی کہانیوں میں مرکزیت دی ہے Story of innocence and experience پر مبنی ''دُعا'' بچوں کی نفسیات کو سمجھنے میں بڑی مدد دیتی ہے کہ کس طرح اِس کہانی کا مرکزی کردار قرب و

جوار کے عیارانہ ماحول کو محسوس کرتا ہے۔ دوسروں کے عمل اور اپنے ردِ عمل کو چھپانے اور عیاں کرنے کے عمل سے گزرتا ہے۔

چھٹی کہانی ''بادِ صبا کا انتظار'' ہے جو مجموعہ کا سرمانہ بھی ہے۔ اِس کی بُنت میں واقعات اور کرداروں کے عمل اور اُن کے مکالموں میں مکانی اور زمانی ربط نہیں ہے کیونکہ یہاں وقت کی طنابیں پھیلتی اور سکڑتی ہیں۔ اِس پورے فکری اور فنی نظام میں قاری اگر تاریخی حقائق پر نظر رکھتے ہوئے ذہن کے دریچوں کو وا کرے تو پھر اُسے انتشار اور بے ربطی میں گہرا ربط اور نظم دکھائی دے گا اور چھپی ہوئی تہہ در تہہ حقیقتوں کا علم ہوگا۔ مذکورہ کہانی میں ہمیں ایک ایسی مریضہ نظر آتی ہے جو بند کمرے میں گھٹن میں مبتلا ہے۔ حبس کی وجہ سے تلملاتی ہے البتہ شام کو جب ایک جانب کی کھڑکی کھُلتی ہے اور اُس سے تازہ ہوا اندر داخل ہوتی ہے تو وہ کچھ دیر کے لیے راحت محسوس کرتی ہے۔ اس تبدیلی کو دیکھتے ہوئے ڈاکٹر مشورہ دیتا ہے کہ اگر چاروں طرف کی کھڑکیاں کھول دی جائیں تو تازہ ہوا سے یہ جلد صحت یاب ہو جائے گی۔ بظاہر اس سیدھی سادی کہانی میں ڈاکٹر مریضہ کا واحد علاج کھلی فضا بتاتا ہے کیونکہ بادِ صبا تمام مخلوقات کو راحت، فرحت اور نئی زندگی بخشنے کی صلاحیت رکھتی ہے لیکن اس کہانی کی باطنی تہوں کو ٹٹولا جائے تو یہ بالواسطہ طور پر اردو زبان کی تاریخ کا تاریخی سفر نظر آتا ہے جس کے گرد تنگ نظری کے دائرے سخت ہوتے نظر آتے ہیں اور یہ زبان جو کل سب کی محبوب تھی، ڈر اور سہم کر مریضہ کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔

کہانی میں غیر ضروری بیان سے ممکن حد تک گُریز برتا گیا ہے۔ اس حد تک کہ ہزار سالہ داستان چودہ صفحات میں سما گئی ہے۔ مصنف نے بادِ صبا کو استعارے کے طور پر استعمال کر کے نہ صرف اسے تہذیب و ثقافت اور زبان کا ایک اہم جز بتایا ہے بلکہ بڑے فن کارانہ طور سے یہ احساس بھی دلایا ہے کہ ہم اکیسویں صدی میں قدم رکھ رہے ہیں۔ اس نئے ہزاریے میں ہمیں اپنے ادبی اور تہذیبی رویوں پر از سرِ نو غور کرنا ہوگا۔ تعصب اور تنگ نظری کے بنائے ہوئے بدنما اور بے

بنیادسانچوں کوتوڑنا ہوگا جو ہماری فکری آزادی میں مانع ہیں۔ تبھی ہماری لسانی اور تہذیبی وراثت کا تحفظ ممکن ہے۔ کہانی کی زیریں لہروں سے اُبھرنے والا یہ تاثر قاری کوغور وفکر کی دعوت دیتا ہے کہ اگر زبان کو محدود کیا گیا یا اُس کو کھلی ہوا سے محروم رکھا گیا تو یہ بسترِ مرگ پر حسین وجمیل خاتون کی مانند ہوگی۔ اس طرح کہانی کا رجائی پہلوبھی قابلِ غور ہے کہ مصنف نے ایک تجربہ کار ڈاکٹر کی شکل میں مریضہ یعنی اردو زبان وثقافت کے مرض کی نہ صرف تشخیص کردی ہے بلکہ اُس کے اسباب بھی بتا دیے ہیں اور فیصلہ اُن کے لواحقین اور ورثاء پر چھوڑ دیا ہے۔ فن کار نے مریضہ کے بیان میں ایسا رمزی اور تمثیلی پیرائیہ بیان اختیار کیا ہے جو اردوزبان کے مختلف نقش و نگار کو بطریق احسن اُجاگر کرتا ہے۔ مذکورہ مجموعہ کا انتساب اپنے بچوں کے نام کرتے ہوئے افسانہ نگار نے جو یہ دُعا کی ہے:

”کہ وہ بڑے ہوکران کہانیوں کواسی زبان میں پڑھ سکیں کہ بادِ
صبا کے انتظار کی مدّت کچھ تو کم ہو۔“

اس سے بھی اردو زبان کے تئیں مصنف کی بے پناہ محبت کا اظہار ہوتا ہے۔ یوں تو افسانہ نگار اپنے مقصد کوفضا کے ذریعے ہی واضح کرنے میں کامیاب ہے مگر جہاں کہیں ضرورت ہوئی ہے وہ مکالموں سے بھی گُریز نہیں کرتا۔ یہ مکالمے چُست، دُرست اور مختصر ہونے کے ساتھ ساتھ فضا کو واضح کرنے میں مددگار ثابت ہوئے ہیں۔ سید محمد اشرف کی اِس ہُنر مندی کی بھی داد دینی چاہیے کہ کہانی میں مریضہ کے آقا اور اُس کے رشتہ داروں کا بیان تو ہے مگر ان کا قومی اور لسانی پس منظر واضح نہیں کیا جاتا۔

ساتویں کہانی کا نام ”نجات“ ہے سید محمد اشرف کی اس کہانی کو پڑھ کر پریم چند کا ناول ”گئو دان“ اور اس کا مرکزی کردار ہوری نظروں کے سامنے آجاتا ہے۔ ہوری جو اپنی تمام تر مفلسی اور محرومی کے باوجود زندگی بھر گائے پالنے کی ناکام کوشش کرتا ہے اور بالآخر حالات وحادثات کا شکار ہوکر ٹوٹ جاتا ہے۔ ”دھرم کا رکھوالا“ اس کی نجات کے لیے ’گئو‘ کودان کرنے کی تلقین کرتا ہے۔ یہ جانتے ہوئے

کہ اُس کا کُل اثاثہ چند ٹکوں پر منحصر ہے۔ رسم و رواج کا یہ بھیانک روپ، حساس قاری کو ذہنی اذیت میں مبتلا کرتا ہے کہ جو شخص تمام عمر گائے کے لیے ترستا رہا ہو اور اپنی دیرینہ آرزو دل ہی دل میں لیے ہوئے دنیا سے چل بسا ہو، اُس کی نجات کے لیے گائے کی ''دکشنا'' لازمی قرار دی جائے تو اُس سے بڑھ کر انسانی زندگی کا المیہ اور کیا ہو سکتا ہے۔ فنی اور فکری اپروچ کے بدلے ہوئے تناظر میں اشرف اپنی کہانی ''نجات'' میں انسانی زندگی کے المیے کو ایک اور زاویے سے پیش کرتے ہیں۔ اور وہ زاویہ ایک ایسے شخص کی روداد پر مبنی ہے جو مُفلسی میں پیدا ہوتا ہے، جوانی سے پہلے بُڑھاپے کی طرف قدم بڑھاتا ہے اور آخر کار مر جاتا ہے۔ افسانہ نگار نے اس کہانی میں بڑے موثر انداز میں دکھایا ہے کہ وقتاً فوقتاً غریب کو دی جانے والی نصیحتیں سب ایک طرف مگر جب اُس کے پاس پھوٹی کوڑی بھی نہ ہو تو وہ کیا کرے؟ ایوب کی پیدائش کے وقت اُس کے گھر میں چٹانے کے لیے شہد کی ایک بوند یا شکر کے چار دانے یا گُڑ کا ٹکڑا تک نہیں ہوتا۔ ایسے موقع پر بچہ کے لیے ان تمام چیزوں کی کیا اہمیت ہے، والدین سب کچھ جانتے ہوئے بھی مجبور ہیں۔ راوی جو مختلف موقعوں پر اُس کی مدد کرتا ہے مگر جب ایوب نوعمری میں ہی زندگی اور موت کی جنگ میں مبتلا ہوتا ہے بلکہ موت اُس پر حاوی ہوتی ہے تو راوی آخری لمحات میں قرآن کی آیات پڑھ کر جنّت کی آسائشوں کا ذکر کرتا ہے جسے سن کر ایوب محض ایک لفظ 'اونھ' کہہ کر دم توڑ دیتا ہے۔ یہ لفظ ''اونھ'' کہانی میں کئی جگہ استعمال ہوا ہے۔ ایوب کی پیدائش کے وقت جب چچا کو شبراتی کے گھر سے کچھ سامان نہیں ملتا ہے اور وہ صرف بچہ کے کان میں اذان دے کر واپس ہونے لگتا ہے تو دودھ کے خالی برتن کو دیکھ کر اُس کے منھ سے 'اونھ' کا لفظ نکلتا ہے۔ دوسری مرتبہ یہ لفظ راوی خود ادا کرتا ہے جب اُسے ایوب کی ماں کے صندوق سے بستہ کا کپڑا نہیں مل پاتا ہے۔ تیسری دفعہ یہ لفظ امام صاحب کے منھ سے سُننے کو ملتا ہے جب انھیں ایوب کی ماں کے انتقال پر نئی جانماز نہیں مل پاتی ہے۔ اور آخر میں پوری زندگی مفلسی میں گزارنے کے بعد جب راوی

ایوب کو جنت کی آسائشوں کے خواب دکھلاتا ہے تو اُس کے منھ سے بیساختہ 'اونھ' کا لفظ ادا ہوتا ہے جو سعادت حسن منٹو کے افسانہ ''ہتک'' کی 'اونھ' کے بالکل برعکس ہے تاہم یہاں بھی کلمہ' اُکتاہٹ 'اونھ' معنی کی کئی تہوں کو کھولتا، اور قاری کو غور وفکر پر مجبور کرتا ہے۔

آٹھویں کہانی ''آخری موڑ'' اس لحاظ سے دلچسپ ہے کہ زیادہ تر واقعات نیم تاریکی میں، دورانِ سفر ریل گاڑی کے ڈبّے میں مکالموں کی صورت میں یا پھر ٹرک سے کچلے ہوئے شخص کے منظر کی آمیزش کی وساطت سے قاری تک پہنچتے ہیں مگر کمال یہ ہے کہ مکالموں کے توسط سے منظر نگاری کے عمل کو اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ دونوں کی آمیزش سے کہانی بخوبی آخری موڑ تک پہنچ جاتی ہے اور اپنا بھرپور تاثر قاری کے ذہن پر چھوڑتی ہے۔ کیونکہ اسی ''بیان تاثر'' سے کہانی اپنے اصل ہدف کو عبور کرلیتی ہے اور یہ نشان ہے کمپیوٹر کے اس دور میں رشتوں کے بکھراؤ، قدروں کی پامالی اور انسانی بے حسی کا۔ جہاں چچا کی صحت کا نہیں وصیت کا خیال ہے اور یہ دھڑکا کہیں چچا خفا ہوکر اُسے ردّ نہ کرادیں۔ مذکورہ کہانی میں یہ مراحل اتنی تیزی اور آسانی سے طے ہوتے ہیں کہ افسانہ نگار کی فنّی گرفت اور قوتِ مشاہدہ کو تسلیم کرنا پڑتا ہے۔ منظر کی اچانک تبدیلی کو اشرف نے اِس کہانی میں ایک فنّی حربے کے طور پر نہایت فنکارانہ چابکدستی کے ساتھ استعمال کیا ہے۔ خوبی یہ ہے کہ واقعات کا ربط اور تاثر مجروح نہیں ہونے پاتا کیونکہ وہ منظر کو یک لخت بدلنے کے عمل میں حال کو مستقبل سے اور مستقبل کو حال سے مربوط رکھتے ہیں اور اس کے لیے وہ لفظوں کے انتخاب، سچویشن اور اپنے مخصوص اندازِ بیان سے کام لیتے ہیں۔

سید محمد اشرف کی تخلیقات کی یہ بھی ایک بڑی خوبی ہے کہ انھوں نے قصباتی زندگی، جگمگاتے شہروں اور اُن میں رہنے بسنے والے انسانوں کی کلفتوں کو محسوس کرتے ہوئے روزمرہ کی زندگی کی گہرائیوں میں جھانک کر دیکھا ہے جہاں ایک نئی دنیا آباد ہے اور پھر مصنف نے ان حیرت خیزیوں کی متحرک تصویریں بنائی

ہیں، تفسیر اور تعبیر بیان کی ہے جس میں معاصر صورت حال اپنی تمام تر صفات کے ساتھ اُبھرتی ہے۔

مجموعہ ''بادِ صبا کا انتظار'' کی سب سے طویل اور آخری کہانی ''تلاشِ رنگِ رائیگاں'' ہے جو ضخامت اور موضوعاتی وسعت کے اعتبار سے کہانی کے حدود کو پار کرتی ہوئی ناولٹ کے دائرے میں آگئی ہے گو کہ سید محمد اشرف نے اسے اپنے مجموعے میں طویل کہانی کے طور پر ہی شامل کیا ہے شاید اس وجہ سے کہ اس میں زندگی کے ایک پہلو کی پیش کش اور اُس کے مخصوص رنگ کو نکھارنے پر تمام تر توجہ صرف کی گئی ہے۔ بہر حال اس بحث سے قطع نظر کہ یہ ناولٹ ہے یا طویل افسانہ، ہم فنکار کی بات تسلیم کرتے ہوئے اس پر افسانے کے لحاظ سے ہی گفتگو کریں گے۔ ۸۹ر صفحات پر مشتمل یہ کہانی فنی اور فکری اعتبار سے نہایت چُست اور دُرست ہے جو قاری کو مسلسل اپنی گرفت میں رکھتی ہے۔ یہ شکوہ اپنی جگہ حق بجانب کہ دل لگا کر لکھی جانے والی دل کی کہانیاں، اشرف اور اُن کے معاصرین سے پہلے روٹھ چکی تھیں تاہم اس سے مراد یہ نہیں کہ فکشن کی اس نئی نسل سے پہلے محبت کی کہانی لکھی نہیں جا رہی تھی۔ ہوا یہ تھا کہ فرائڈ کے اثرات اور تجریدیت کے رُجحان نے محبت کی معصومیت اور اُس کی کیفیت کو دبیز اصلاحات کی تہوں میں گُم کر دیا تھا۔ اشرف نے اِس کمی کو شدت سے محسوس کیا۔ اور اتنے بھر پور انداز میں ایک طویل کہانی خلق کردی جس میں محبت ہی محبت ہے۔ بچپن سے ادھیڑ عمر تک اُمنگ ہے، جوش ہے، ولولہ ہے، تلاش ہے، جستجو ہے۔ قاری اس سحر انگیز ماحول میں محسوس کرتا ہے کہ بانسری کی تان پر عشق کی شعاعیں رقص کر رہی ہیں اور فضا معطر ہو رہی ہے۔

محبت اور چاہت کی اس تصویر کو فنکار نے کہانی کے کینوس پر شیشے کے اُس چوکور ٹکڑے کی طرح اُبھارا ہے جو اپنی ست رنگ شعاعوں سے پوری فضا کو منور کرتا ہے۔ اس وجدانی ماحول میں ارشد تمام عمر ایک خاص رنگ، جذبہ یا محبت کا متلاشی رہتا ہے، وہ رنگ جو ایک جھماکا مارتا ہوا اُس کی آنکھوں کے سامنے آتا ہے اور سرشاری کی

کیفیت پیدا کرتے ہوئے اوجھل ہو جاتا ہے اور اپنے پیچھے کئی سوال چھوڑ جاتا ہے:

"یہ رنگ کون سا ہے۔ یہ اتنی کم دیر کے لیے کیوں سامنے آتا ہے یہ کہاں غائب ہو جاتا ہے۔ اس رنگ سے میرا کیا ناطہ ہے۔" (ص ۱۴۸)

نغمہ ونور کی جو تصویر سید محمد اشرف نے کہانی کے کینوس پر اُبھاری ہے اُس میں ارشد تمام عمر ایک مخصوص رنگ، جذبہ اور کشش کا متلاشی رہتا ہے۔ تثلیث کے یہ تینوں زاویے منسلک ہیں محبت سے اور ارشد کے لیے محبت ہی زندگی ہے۔ اسی لیے زندگی کے ہر موڑ پر اُس کو ایک لڑکی ملتی ہے جس میں وہ اپنا خاص رنگ تلاش کرتا ہے۔ ٹریجڈی یہ ہے کہ جب جب اُسے وہ مخصوص رنگ اپنے قریب، بہت قریب، پھولوں کی مہک کی طرح محسوس ہوا، صبا نے اٹکھیلیاں شروع کیں اور پھر ہوا کے ایک تیز جھونکے نے فاصلے کو بڑھا دیا۔ اور ارشد ہمیشہ کی طرح دل مسوس کر رہ گیا۔ مثلاً بچپن میں جب وہ اپنی ماں سے یہ توقع کرتا ہے کہ وہ اپنے سبھی بچوں میں اُسے سب سے زیادہ چاہے، پیار کرے اور اُس کا اظہار بھی کرے کیونکہ اُسے یقین ہے کہ وہ اپنی ماں کو سب سے زیادہ چاہتا ہے، اس لیے ماں بھی اس کو اُتنی ہی شدت سے پیار کرے۔ ماں کے لیے یہ امتیاز اور اعتراف ممکن نہیں اور ارشد کو محبت کی تقسیم گوارا نہیں۔ بچپن کے ان ہی ایام میں وہ یہ رنگ ارمل میں ڈھونڈتے ہوئے ڈوری لال سے جلن محسوس کرتا ہے لیکن ارمل اپنے پاپا کے ساتھ چلی جاتی ہے اور ارشد اپنی پہلی پسند کا دوپٹہ ہوا میں اُڑتا دیکھتا رہتا ہے اور اُس کے رنگ کو پہچاننے کی کوشش کرتا ہے کیونکہ:

"یہ سفید ہے نہ پیلا نہ سُرخ نہ نیلا۔ یہ سب رنگوں سے مل کر بنا ہوا کوئی رنگ ہے۔"

تبھی تو وہ اُس کی شناخت نہیں کر پاتا ہے۔ جوانی کی طرف پہلا قدم بڑھانے سے پہلے ہی اُسے یہ رنگ غزالہ کے آس پاس نظر آتا ہے اور شائد یہ اُس رنگ کی کشش کا

ہی نتیجہ ہے کہ وہ غزالہ کے قریب، بہت قریب پہنچ جاتا ہے، اور سوچتا ہے کہ کھیل کھیل میں غزالہ اتنی زور زور سے سانس کیوں لینے لگتی ہے اور اُس کا چہرہ سُرخ کیوں ہو جاتا ہے؟ اس کھیل کو امّی کیوں ناپسند کرتی ہیں؟ غزالہ کیوں اُسے اتنا پیار کرتی ہے؟ اور اُس کے کانوں کی لویں سُرخ ہو کر اندھیرے میں کیوں چمکنے لگتی ہیں؟ اور جب وہ 'بدن سے نکلتی گرمی' اور 'اندر والے کمرے' کی شرارت سے واقف ہو کر شادی کے لیے کہتا ہے تو غزالہ جواب دیتی ہے:

''تم مجھ سے بہت چھوٹے ہو۔ ایک دو سال کا فرق ہوتا تو ہو جاتی۔''

موقع کی نزاکت، ارشد کی سنجیدگی اور غزالہ کی غیر سنجیدگی سے قاری سمجھ لیتا ہے کہ یہ انکار محض عمر میں چھوٹا ہونے کی وجہ سے نہیں ہے اور وہ اُس وقت ہیرو کے اور قریب آ جاتا ہے جب ہیرو، یہ جملہ دُہراتا ہے:

''تم بھی دھوکہ دے گئیں غزالہ آپا۔ میں تو سمجھتا تھا کہ بس تم ہی مجھے ٹوٹ کر چاہتی ہو۔''

اس طرح غزالہ، ارشد کے خوابوں کو چکنا چور کرتی ہوئی ریلوے کے ایک بڑے افسر سے شادی کر لیتی ہے۔

رنگ کی تلاش جاری رہتی ہے، اُس میں بسی بھینی بھینی مہک ہیرو کو عائشہ کے قریب کرتی ہے۔ عائشہ بھی اسے بہت چاہنے لگتی ہے مگر اپنے پُر اسرار بدن کو چھونے سے منع کرتی ہے کیونکہ وہ پہلے ہی سے کسی اور کے ساتھ منسوب کی جا چکی ہے۔ ہوا کے دوش پر سوار، ارشد رنگوں کی تلاش میں بھٹک رہا تھا کہ گیتا نے اُسے احساس دلایا کہ تم بوڑھے ہو رہے ہو۔ اور اُس کے سر سے ایک سفید بال توڑ کر اُس کے سامنے ثبوت کے طور پر پیش کر دیا۔ اُسے مایوسی گیتا سے بھی ہوتی ہے جو اُس کو اُس کا اصل روپ دکھا کر جھنجھوڑتی ہے اور وہ بس تلملا کر یہ صدا سنتا رہ جاتا ہے

''سائیں تیرے کارن چھوڑا شہر بلخ''

یہ سبھی کردار جو عمر کے مختلف موڑ پر اس سے ٹکراتے ہیں، زخموں میں اضافہ کرتے چلے جاتے ہیں اور اُس کو اُس مقام تک پہنچا دیتے ہیں جہاں وہ اپنا سب کچھ کھو چکا ہوتا ہے۔ زندگی کے اس موڑ پر وہ سوچتا ہے کہ کیا یہ سب کچھ سراب تھا؟ کیا زندگی رائیگاں چلی گئی؟ اور تب گیتا ایک ایک لفظ پر زور دے کر کہتی ہے:

> ''ارشد بابا۔ تم کسی کو نہیں چاہتے۔ ہاں میں تم سے سچ کہہ رہی ہوں۔ تم کسی کو نہیں چاہتے۔ نہ تم ارمل کو چاہتے ہو۔ نہ غزالہ آپا کو۔ نہ عشو کو اور نہ ہی مجھے۔ تم بس ایک شخص کو چاہتے ہو۔ تم کو بتا دوں کون ہے وہ۔ وہ تم خود ہو ارشد تم خود۔ تم اپنے آپ سے محبت کرتے ہو۔ اور خود اپنی محبت سے محبت کرتے ہو۔'' (ص ۱۸۵)

جذبات اور احساسات کے لمس سے بھر پور اس نفسیاتی کہانی (ناولٹ) کا مرکزی کردار ارشد جو مختلف عورتوں سے محبت کرتا ہے، وہ دراصل اُن سے نہیں، خود سے محبت کرتا ہے اور شائد اسی لیے اس کہانی کا عنوان تلاشِ رنگِ رائیگاں رکھا گیا ہے کہ اپنے سے عشق تو نرگسیت ہے جو اصلاً رنگِ رائیگاں ہے۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ اشرف کا فکری اور فنی کینوس بہت وسیع ہے---!

۱۔ ان کی کہانیوں میں معاصر حقیقت کا ایسا رویا (Vision) خلق کیا گیا ہے جس میں ماورائیت کی ایک جہت بھی مُستتر ہوتی ہے۔

۲۔ ان کی بیشتر کہانیوں میں واقعہ گہرے تجربے کے طور پر اُبھرتا ہے اور وقوعہ کے فوری پن (Immediacy) کا تاثر زائل ہو جاتا ہے۔

۳۔ انھوں نے اپنی کہانیوں کی بنیاد Storyline پر استوار کی ہے اور وقوعات کی کثرت کے حوالے سے داخلی اور خارجی حقیقت کو باہم آمیز کیا ہے۔

۴۔ تجربے کے اکہرے پن ، سپاٹ بیانیہ اور ابہام سے گریز کرتے ہوئے انھوں نے اپنی تخلیقات میں ایسے عناصر کو جگہ دی ہے جو مفہوم کی کئی سطحیں پیدا کرنے میں مددگار ثابت ہوتے ہیں۔

۵۔ اُنھیں بیان پر فنکارانہ دست رس حاصل ہے لہٰذا تحریر کا ہر جملہ قاری کو نئے حسّیاتی منطقے سے روشناس کراتا ہے۔

۶۔ مکالموں کا تفاعل، واقعہ یا صورت حال کی تشریح کا نہیں بلکہ حسّیاتی اور جذباتی تاثر کی شدت میں اضافہ کرنے کا ہے۔

۷۔ اُن کے یہاں بیانیہ، تمثیلی اور استعاراتی طرزِ اظہار کو باہم آمیز کرنے کی مثالیں ملتی ہیں جس کی وجہ سے کہانی کی خواندگی پذیری (Readidibility) بڑھ جاتی ہے۔

''بادِ صبا کا انتظار'' کی تمام کہانیاں اور بحیثیت مجموعی اشرف کی زیادہ تر کہانیاں ماضی سے گُریزاں تو نہیں ہیں لیکن اتنا احساس ضرور ہوتا ہے کہ وہ ماضی اور اُس کے تمام عوامل و عناصر کا بڑی خوبصورتی سے تجربہ کرنے اور اُس کا محاسبہ کرنے کے اہل ہیں۔فن کاری یہی ہے کہ فن کار گزرے ہوئے کل، لمحۂ موجود اور لمحہ آئندہ کے درمیان اپنی تخلیقی ہُنر مندی سے مشاہداتی سطح پر تفہیم کی نئی راہیں ہموار کَرے اور معنیاتی سطح پر حرفِ ربط کا فریضہ بھی انجام دے۔سید محمد اشرف کی کہانیاں یقیناً ان دو تخلیقی تقاضوں کی تکمیل کی طرف لگاتار مائل ہیں جو اُن کے ناقابلِ فراموش ہوتے جانے کا اشاریہ بھی ہے اور عصرِ حاضر کے بڑے فن کار ہونے کی علامت بھی۔

●●●

باغ کا دروازہ: ایک ترقّی پسند مطالعہ

ادب پاروں کو پرکھنے کے مختلف زاویے ہیں۔ ہر قاری اپنے طریقے سے اُسے دیکھتا، پرکھتا ہے۔ میں نے اس افسانے کا ترقی پسند نقطۂ نظر سے تجزیاتی مطالعہ کیا ہے۔ کیوں کہ میرے خیال میں قصہ کہانی سُننے سُنانے کے اسلوب کا سہارا لے کر لکھی گئی اس تخلیق کا ترقی پسند زاویۂ نگاہ سے مطالعہ زیادہ قابلِ قبول ہے۔

طارق چھتاری کی اس کہانی کا بنیادی موضوع تنگ نظری پر طنز اور کشادہ دلی کا استقبال ہے۔ ہم سب جانتے ہیں کہ کہانی لکھنے کے ان گنت طریقے ہیں اور ہر فن کار اُسے اپنے انداز سے برتتا ہے۔ افسانہ نگار نے ''باغ کا دروازہ'' میں فوک ٹیلس کے موٹیف اختیار کیے ہیں:

> ''ہاں میرے لال، یہ میرے شہر کی بھی داستان ہے اور اُن شہروں کی بھی جو ہم نے نہیں دیکھے ہیں۔''

دادی جان کی زبانی ادا ہونے والا یہ جملہ واضح ترقی پسند بیان ہے۔ کیوں کہ اس جملے سے ظاہر ہوتا ہے کہ جن مسائل سے ہمارا شہر دوچار ہے، تقریباً وہی مسائل دیگر شہروں اور دوسرے ملکوں کے بھی ہیں۔ لہٰذا یہ بات ثابت ہوتی ہے کہ جب چند مخصوص روّیوں کے تحت کسی نظام کی تشکیل ہوتی ہے تو ہر جگہ سماجی اور سیاسی صورتِ حال تقریباً ایک ہی جیسی نظر آتی ہے۔ دوسری بات یہ کہ دادی جان کے نوروز کو کہانی

سُنانے کے عمل سے یہ ظاہر کیا گیا ہے کہ چھوٹا، بڑے سے، کم علم ذی علم سے وہ جاننا چاہتا ہے جو سینہ بہ سینہ چلا آرہا ہے۔ فرق یہ ہے کہ کل کی کہانیاں لوری کا کام کرتی تھیں، اُن کا سامع ماضی میں گم ہو کر چین وسکون حاصل کرتا تھا مگر طارق چھتاری کی اس کہانی میں ماضی سے سبق لیتے ہوئے مستقبل کو خوشگوار بنانے پر اصرار ہے۔ اسی لیے "باغ کا دروازہ" کے راوی کا رویّہ بدلا ہوا ہے۔ وہ اب اپنی دادی سے قصہ سُنتا نہیں بلکہ اپنی آنکھ سے قصہ دیکھنا چاہتا ہے، آج کے سماج میں شریک ہونا چاہتا ہے، اُس کا ایک حصہ بننا چاہتا ہے:

"بس دادی جان۔ آگے کا قصہ مجھے معلوم ہے۔"

"تجھے کیسے معلوم؟"

ہمارے ہی شہر کی تو کہانی ہے۔ باغ کوٹھی کے دربان شیز فام نے مجھے سُنائی تھی۔ اور دادی جان وہ کہانی میں نے رات میں نہیں دن میں سُنی تھی۔"

ترقی پسندی کی اَساس رَجعت پسندی کی ہر شکل کے خلاف واشگاف احتجاج پر قائم ہے اور سماجی سروکار اور طبقاتی کشمکش کو بھی مرکزیت حاصل ہوتی ہے، معاشرے کی بہتری پر توجہ مبذول کی جاتی ہے۔ اس زاویۂ نگاہ نے اردو افسانہ کو ایک نئے ذائقہ سے آشنا کیا۔ زیرِ مطالعہ کہانی موضوعی فکر (Subjective Thought) کے اعتبار سے یہ اعلان کرتی ہے کہ انسان کو کبھی مایوس نہیں ہونا چاہیے۔ بدلتے ہوئے وقت کی ضرورت کو محسوس کرتے ہوئے تدبیر سے کام لینا چاہیے اور ہر حالت میں اپنے دل اور ذہن کے دروازے کھلے رکھنا چاہئیں۔ یعنی کشادہ دلی اور کشادہ ذہنی کا مظاہرہ کرنا چاہیے۔

۱۹۹۷ء میں لکھی گئی اس کہانی میں ڈھیروں اشتراکی اشارے موجود ہیں۔ کہیں چاقو، شیشی اور پسی ہوئی سُرخ مرچ کی صورت میں، کہیں وسائل پر سب کا یکساں حق ہونے کے انداز میں، کہیں "سات بالوں" کے ذریعے حل بتا کر عوام کو

خوش کر دینے میں اور کہیں طبقاتی تقسیم کو توڑتے ہوئے عورت کی پسند کی شادی کی شکل میں مثلاً:

"شہزادی کی ضد کے نتیجے میں شادی تو ہوگئی مگر بادشاہ سلامت کو کم رتبہ رشتہ پسند نہیں آیا۔"

لیکن دونوں نے مل کر جدو جہد کی اور معاشی مسائل کا حل تلاش کرنے کے لیے استقلال اور حکمت سے کام لیا۔ جیسے:

"دونوں کو دو دھڑی تاج اور ایک اشرفی دے کر سلطنت سے نکال دیا۔ ان دونوں نے ایک دُنیا بسائی۔ دُنیا بسانے کا وہی پُرانا طریقہ۔ ایک اشرفی کے کچھ چاول، کچھ ریشم کے دھاگے، کچھ زری کے تار اور کچھ اوزار۔ چاول کے دانے میدان میں ڈالے۔ رنگ برنگی چڑیاں آئیں، پر ٹوٹے، ان کو سمیٹ کر پنکھا بنایا۔ شہزادہ بازار میں بیچ آیا۔ پھر چاول کے دانوں، ریشم کے دھاگوں اور زری کے تاروں کی تعداد بڑھتی گئی۔ ہر روز کئی کئی پنکھے تیار ہونے لگے۔ پھر فرشی پنکھے، چھت سے لٹکنے والے پنکھے اور دیوار کے قالین بننے لگے۔ کاروبار بڑھا تو ایک گڑھی نما قلعہ بنوایا، یوں اُن کی دنیا آباد ہوگئی۔ دونوں نے ایک دوسرے سے بے پناہ محبت کی اور پھر ایک باغ لگایا۔"

بہر حال مختلف اشترا کی علامتیں یہ ظاہر کرتی ہیں کہ اس گلوبلائیزیشن کے دور میں تمام حد بندیاں ختم ہو چکی ہیں۔ عوام کو فوقیت اور قوتِ عمل کو اہمیت حاصل ہوگئی ہے۔ لہٰذا اس برق رفتار زمانہ میں یکساں حالت میں رہنا بھی تنزلی کی علامت ہے۔ اب تعمیر نو کے لیے قوتِ بازو اور بلّم بھالے کی جگہ ذہن اور قلم کو حاصل ہو چکی ہے۔ اس لیے ایسی نسل کو پروان چڑھایا جائے جو قلم کی طاقت اور اُس کے صحیح استعمال سے بخوبی واقف ہو۔ جو آج بھی ماضی میں جی رہے ہیں، اور شیخ چلّی کے خواب دیکھ رہے

ہیں۔ وہ دادی جان کی طرح خوابِ غفلت میں پڑے ہوئے ہیں اور جو نوروز کی طرح بیدار ہیں، زمانے کو مٹھی میں کیے ہوئے ہیں۔ افسانہ نگار اس فرق کو یوں اُجاگر کرتا ہے:

> ''دادی جان کو اطمینان ہو گیا، وہ سو گئیں لیکن نوروز جاگتا رہا اور آج وہ برسوں بعد سوچتا ہے کہ اس نے دادی جان سے جھوٹ کیوں بولا تھا۔ کیا وہ آگے کی کہانی سُننا نہیں چاہتا تھا؟ مگر کیوں؟ شاید اس لیے کہ گلشن آرا کے لگائے ہوئے باغ کی کہانی وہ سُننا نہیں دیکھنا چاہتا تھا۔''

نوِروز یعنی نئی نسل (سائنسی عہد) کہانی کو رات میں نہیں دن میں سُننا چاہتی ہے، کُھلی آنکھوں سے اُس کی تعبیر دیکھنا چاہتی ہے کیوں کہ یہ کہانی اصلاً عہدِ نو کی تعمیر کا خواب ہے جہاں چاند ستاروں کی باتیں نہیں اُن کو سر کرنے کی لگن ہے۔ شاید اسی لیے بھی نوروز رات میں نہیں دن میں دیکھنے کا متمنی ہے کہ عہدِ حاضر میں کہانی اور حقیقت کا فرق مٹ چکا ہے۔ ہم اس جملے کی یہ تعبیر بھی نکال سکتے ہیں کہ داستان گوئی کی روایت یعنی دادی جان سو گئیں۔ اور جو سو گیا وہ خوابِ غفلت کا شکار ہو گیا۔ اور اب موقع سونے کا نہیں، قدم سے قدم ملا کر آگے بڑھنے اور چاند ستاروں کو چھو لینے کا ہے۔

ترقی پسند افسانے کا امتیازی وصف یہ ہے کہ پلاٹ، کردار اور ماحول کے ذریعے قاری تک کوئی ایسی کیفیت یا تاثر پہنچانا جو زندگی کو نیا ولولہ دے سکے، حرکت وعمل پیدا کر سکے۔ یہ رجائیت مذکورہ افسانہ میں بدرجہ اتم موجود ہے---- ہندوستان اپنی تہذیب اور ثقافت کی انفرادیت کی بنا پر پہچانا جاتا رہا ہے مگر آخر یہ تہذیبی رنگا رنگی کس طرح پروان چڑھی؟ اور یہ عمل کب تک جاری رہا؟ افسانہ نگار قاری کے ذہن میں اُبھرنے والے سوالوں کا جواب نہایت اختصار اور بڑے فنکارانہ ڈھنگ سے دیتا ہے۔ مختلف قوموں، نسلوں اور لسانی رشتوں کی مِلی جُلی شکل نے ایک سرسبز

وشاداب باغ کی شکل اختیار کرلی۔ قاری کا ذہن اگلے ہی پل پھر غور کرتا ہے کہ باغ کیوں کر ترقی کرتا رہا۔ پھلتا پھولتا رہا؟ اور کن وُجوہ کی بنا پر، اس پر جمود طاری ہو گیا؟ اور اس جمود کو ختم کرنے، خزاں سے نجات دلانے کی تدابیر کیا ہیں؟ افسانہ نگار فلیش بیک کی تکنیک کے توسط سے پھر ماضی بعید کی طرف پلٹتا ہے اور بتاتا ہے کہ کس دُوررسی اور وسیع القلبی کا مظاہرہ کرتے ہوئے گلشن آرا نے ایک خوب صورت باغ کا منصوبہ بنوایا جو ہزاروں سال میں لگ پایا اور جس میں دُنیا بھر کے نایاب و نادر پھول، طرح طرح کے پھل اور بے شمار درخت قطار در قطار اس طرح لگا دیئے گئے تھے کہ باغ کو حسین بنانے اور پھلنے پھولنے میں وہ ایک دوسرے کے معاون و مددگار محسوس ہو رہے تھے۔ باغ کی چہار دیواری ایسی تھی کہ جس میں ہزار دروازے تھے اور سارے دروازے سبھی کے لیے کھلے رکھے گئے تھے:

> "پہلے تمر ہندی، برگد، پیپل اور املتاس کے درخت لگائے گئے اور پھر درمیانی رَوِشیں مَولسری، آبنوس اور صنوبر کے درختوں سے آراستہ کی گئیں۔ باغ کے وسط میں ایک عالی شان عمارت تعمیر کی گئی جو باغ کوٹھی کے نام سے مشہور ہوئی۔ لوگ مختلف ممالک سے آتے، اپنے ساتھ نایاب قسم کے پودے لاتے اور باغ کوٹھی میں قیام کر کے محسوس کرتے گویا باغ میں نہیں شہزادی گلشن آرا کے دل میں قیام پذیر ہوں۔ کچھ آنے والے کوہِ قاف کو عبور کر کے آئے تو کچھ سمندر کے راستے۔ دُور دُور تک اس گل کدے کی شہرت تھی۔ لوگوں کی آمد کا سلسلہ صدیوں تک جاری رہا۔ اب گلِ داؤدی، گلِ رعنا اور گلِ آفتاب کے ساتھ ساتھ کرسمس ٹری، پام کے درخت اور منی پلانٹ کی بیلیں بھی اس چمن زار میں دکھائی دینے لگی تھیں۔"

اس اقتباس سے واضح ہوتا ہے کہ یہ کہانی ہندوستان کی اُس ملی جُلی تہذیب اور قومی

یک جہتی کی داستان ہے جو صدیوں میں پروان چڑھ سکی ہے۔ کہانی کی خوبی یہ بھی ہے کہ تعمیر کے ساتھ تخریب یعنی باغ کے اُجڑنے کی روداد سُنائی ہے کیوں کہ ''Every thesis has an antithesis'' اور ساتھ ہی ساتھ یہ بھی ظاہر کرتی جاتی ہے کہ جب جب خیالات ونظریات میں وُسعت ہوتی ہے تو خارجی طور پر اشیاء کی شکل میں اور داخلی طور پر علوم وفنون کی صورت میں ترقی کی راہیں روشن ہوئی ہیں۔ لوک کہانی کی روایت کے ذریعے کہانی کار نے یہ بھی بتایا ہے کہ جب جب آنے والوں نے اس سرزمین کو اپنایا اور اس کی تعمیر وتشکیل میں حصہ لیا تو اس دھرتی کے باسیوں نے بھی وسیع القلبی کا مظاہرہ کیا۔ خواہ وہ دراوڑ ہوں، آریائی قوم ہو، مسلمان ہوں یا انگریز۔ سمندر کے راستوں سے آئے ہوں، درۂ خیبر سے، ہمالیہ کی وادیوں سے یا کوہِ قاف کے راستے سے۔ ان آنے والوں نے بھی اس باغ کو سجانے سنوارنے میں حصہ لیا ہے اور اس کو سرسبز وشاداب بنایا ہے۔ لیکن جب مخصوص ذہنیت رکھنے والے افراد اس باغ کی نگہداشت کی ذمہ داری اپنے ہاتھوں میں لینا چاہتے ہیں تو باغ مزید سنورنے کے بجائے اُجڑنے لگتا ہے لہٰذا جب افسانہ نگار باغ کے اُجڑنے کا سبب تلاش کرتا ہے تو باغ کے چند تنگ نظر افراد کے رویے کا اظہار یوں کرتا ہے:

> ''اس شخص نے شلوکے کی جیب میں ہاتھ ڈالا اور مسکراتے ہوئے باغ کے چوتھے کھونٹ کی طرف اشارہ کیا، جیسے اس نے رکھوالی کا کوئی کارگر طریقہ ڈھونڈ نکالا ہو۔ دیوار کے پیچھے سے نو روز نے جھانک کر دیکھا اور ششدر رہ گیا۔ وہاں سے گلِ رعنا، گلِ جعفری اور گلِ سوسن کے پودے اکھاڑ دیے گئے تھے۔ ہاں کیکٹی اور ناگ پھنی کے پودے قطاروں میں اسی طرح لگے ہوئے تھے---- ''باغ کی صفائی کے نام پر خودرو گھاس سمجھ کر ان لوگوں نے سب پودے اُکھاڑ پھینکے۔ گلِ

سوسن بھی!'' اس نے چیخ کر کچھ کہنا چاہا مگر اب اس کی زبان پوری طرح گنگ ہو چکی تھی۔''

یہاں دوسرے خوبصورت پودوں کے ساتھ ساتھ جب گلِ سوسن کے پودے کو اُکھاڑتے ہوئے نوروز دیکھتا ہے تو سوچتا ہے کہ ''گلِ سوسن بھی!'' تب وہ چیخنا چاہتا ہے مگر اس کی زبان گنگ ہو چکی تھی۔ اس واقعے پر قارئین کی توجہ دلانے کا مقصد دراصل اُس خبر کی طرف اشارہ کرنا ہے جہاں روشن خیالی کی صدا بلند کرنے والی زبانیں خاموش کر دی جاتی ہیں۔ چوں کہ اردو ادب کی روایت میں گلِ سوسن کو زبان سے تشبیہہ دی جاتی ہے اس لیے یہاں گلِ سوسن کے پودے اُکھاڑتے ہوئے دکھانا بامعنی نظر آتا ہے۔

ترقی پسندوں کے یہاں سب سے اہم چیز فن پارہ کا مجموعی تاثر ہے۔ کہانی ''باغ کا دروازہ'' کا مجموعی تاثر کثرت میں وحدت ہے کہ جب تک مختلف رنگ ونسل کے لوگ اپنی زبان اور تہذیب کی رنگا رنگی کے ساتھ اس خطۂ ارض میں آزادانہ طور پر سانس لیتے رہیں گے، یہ باغ مہکتا رہے گا اور جب وسعت نظری کی جگہ تنگ نظری لے لے گی، لوگ دائروں میں سمٹتے چلے جائیں گے۔ روشن دریچوں کو بند کرتے رہیں گے تو تاریکی اُن کا مقدر بن جائے گی۔ اور جیسے جیسے تاریکی بڑھتی جائے گی، روشنی کی ضرورت اور زیادہ محسوس ہوتی جائے گی اور یہ روشنی جدید علم کے بغیر حاصل نہیں ہوسکتی ہے جیسا کہ کہانی کے آخری پیراگراف سے ظاہر ہوتا ہے:

''ایسا کرتے ہی اس کے چہرے سے دانشوری کی شعاعیں پھوٹنے لگیں اور باغ کی فصیل پر ایک تحریر اُبھر آئی۔ نوروز کے ذہن کے رات جھنجھنانے لگے۔ آسمان کی جانب نظریں اٹھائیں تو دیکھا کہ ایک پریوں کی شہزادی، ماتھے پر نُقرئی تاج، ہاتھ میں قدیم ساز، ہنس پر سوار، باغ کے دروازے کے بہت

قریب سے گزر رہی ہے۔"

نوروز نے علم کی دیوی کو پریوں کی شہزادی کی شکل میں نمودار ہوتے ہوئے اس وقت دیکھا جب اس کے ذہن میں دانشوری کی شعائیں پھوٹیں اور باغ کی فصیل پر تحریر اُبھر آئی۔ اس سے یہ بھی پیغام ملتا ہے کہ باغ یعنی قوم کی بربادی کا سبب علم سے بے بہرہ ہونا ہے۔ ترقی اور خوش حالی کا راز اسی میں مضمر ہے کہ نئے نئے علوم وفنون سے فیض یاب ہوا جائے اور اس کی ضو پاش کرنوں سے چپہ چپہ کو منور کیا جائے کیوں کہ آج یہی وہ طاقت ورحربہ ہے جو ہمیں سُرخرو کر سکتا ہے، ترقی کی طرف گامزن کر سکتا ہے۔ لیکن ہمارے عہد کا المیہ یہ ہے کہ نوروز اور بوڑھے کے علاوہ دوسرے افراد اُس روشن منظر کو دیکھنے سے قاصر رہے جیسا کہ کہانی کے آخری جملے ظاہر کر رہے ہیں:

"یہ ماجرا نوروز اور بوڑھے کے سوا سب کی نگاہوں سے پوشیدہ رہا اور پھر یوں ہوا کہ جس نے بوڑھے کو دیکھا وہ نوروز کو نہیں دیکھ سکا اور جو نوروز کو دیکھ رہا تھا اُس کی نظروں سے بوڑھا غائب تھا۔"

اس کہانی کے یہ وہ پہلو ہیں جو ہمیں ترقی پسند مطمحِ نظر کی طرف ملتفت کرتے ہیں، ذہن کے دریچوں کو کھولنے کی ترغیب دیتے ہیں اور آگے لے جانے والی راہوں کا پتہ دیتے ہیں اور میں نے اسی زاویۂ نگاہ سے کہانی کو پرکھنے کی کوشش کی ہے۔

●●●

باغ و بہار کی نئی تدوین

فارسی میں قصہ چہار درویش امیر خسرو (۱۲۵۵ء- ۱۳۲۴ء) کے نام سے منسوب ہے مگر اس کا کوئی واضح ثبوت نہیں ملتا ہے جو نسخہ دستیاب ہے وہ مغل شہنشاہ شاہ عالم اوّل (۱۷۰۷ء تا ۱۷۱۲ء) کے زمانے کا ہے اور اِسے سلامت رائے کائستھ نے لکھا ہے۔ البتہ سلامت رائے نے اعتراف کیا ہے کہ چہار درویش امیر خسرو دہلوی کی تصنیف ہے۔ اب امیر خسرو نے یہ قصہ خود گڑھا یا فارسی، عربی، ترکی میں سُنا، یا اُن زبانوں میں رائج قصوں سے مذکورہ قصہ تیار کیا، ہنوز تحقیق طلب ہے۔ اسی طرح یہ بات بھی ناقدین میں زیرِ بحث رہی ہے کہ میر امن نے فارسی نسخہ کو سامنے رکھا ہے یا اردو میں رائج تحسین کے قصّے کو اصل بنایا ہے۔ بہر حال میر امن کے پیشِ نظر ایک خاکہ ضرور تھا جس میں انھوں نے اپنے مخصوص اور منفرد طرزِ بیان کی بدولت جان ڈال دی۔ انھوں نے ۱۸۰۱ء میں قصہ لکھنا شروع کیا۔ ۱۸۰۲ء میں اس کے ایک سو دو (۱۰۲) صفحات شائع ہوئے اور ۱۸۰۳ء میں مکمل قصہ ''باغ و بہار'' کے نام سے منظرِ عام پر آیا۔

اِس کتاب کی تکمیل پر اللہ کا شکر ادا کرتے ہوئے میر امن لکھتے ہیں:

''جب یہ کتاب فضلِ الٰہی سے اختتام کو پہنچی، جی میں آیا کہ اس

کا نام بھی ایسا رکھوں کہ اسی میں تاریخ نکلے۔ جب حساب کیا تو بارہ سو پندرہ ہجری کے آخر سال میں کہنا شروع کیا تھا۔ باعثِ عدمِ فرصت کے بارہ سو سترہ سنہ کی ابتدا میں انجام ہوئی۔ اس فکر میں تھا کہ دل نے کہا 'باغ و بہار' اچھا نام ہے کہ ہم نام وہم تاریخ اس میں نکلتی ہے۔ تب میں نے یہی نام رکھا۔ جو کوئی اس کو پڑھے گا گویا باغ کی سیر کرے گا۔ بلکہ باغ کو آفت خزاں کی بھی ہے اور اس کو نہیں۔ یہ ہمیشہ سرسبز رہے گا''۔

(باغ و بہار)

اپنی تصنیف کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے میر امن نے اس بات پر فخر کیا ہے کہ وہ دلّی کے رہنے والے ہیں اور دلّی والے ہی ایسی زبان لکھ سکتے ہیں۔ چنانچہ وہ رقم طراز ہیں:

''بہت ایسے ہیں کہ دس پانچ برس کسو سبب سے دلّی میں گئے اور رہے؛ وہ بھی کہاں تلک بول سکیں گے، کہیں نہ کہیں چوک ہی جائیں گے۔ اور جو شخص سب آفتیں سہہ کر دلّی کا روڑا ہو کر رہا اور دس پانچ پُشتیں اُسی شہر میں گزریں اور اُس نے دربار امراؤں کے اور میلے ٹھیلے، عُرس، چھڑیاں، سیر و تماشا اور کوچہ گردی اُس شہر کی مدت تلک کی ہوگی اور وہاں سے نکلنے کے بعد اپنی زبان کو لحاظ میں رکھا ہوگا؛ اُس کا بولنا البتہ ٹھیک ہے۔''

(باغ و بہار۔ ص ۳۴-۳۵)

اِس اقتباس سے ظاہر ہوتا ہے کہ میر امن کو اپنی زبان پر کتنا ناز تھا۔ وہ دلّی کی اُردو کو سب سے بہتر خیال کرتے ہیں اور یہ سمجھتے ہیں کہ جو دلّی کا روڑا ہو کر رہا وہی اس زبان کا حق ادا کر سکتا ہے۔

'باغ و بہار' کے ماخذ کے بارے میں مولوی عبدالحق کی رائے ہے کہ میر امن نے فارسی قصہ چہار درویش کو اپنا ماخذ بنانے کے بجائے اردو کی کتاب 'نوطرز مرصع' سے قصہ اخذ کیا ہے۔ 'نوطرز مرصع' کے بارے میں ہم جانتے ہیں کہ یہ تحسین کی تالیف ہے۔ تحسین اٹاوہ کے رہنے والے تھے۔ وہ بہت اچھے خوش نویس تھے اور فارسی زبان پر قدرت رکھتے تھے۔ وہ اردو اور فارسی دونوں میں شعر کہتے تھے۔ فارسی میں انھوں نے کئی کتابیں بھی لکھی ہیں۔ بقول مولوی عبدالحق:

> ''نوطرز مرصع کی تالیف کا سبب انھوں نے یوں بیان کیا ہے کہ ایک مرتبہ نواب مبازرالملک افتخار الدولہ جنرل سمتھ بہادر صولت جنگ سالار فوج انگریزی کی ہمراہی میں بجرے پر کلکتہ کا سفر درپیش آیا۔ خالی بیٹھے بیٹھے دل گھٹنے لگا تو ایک عزیز نے جو ہمراہ تھا، یہ قصہ سُنانا شروع کیا۔ بہت پسند آیا اور اُسی وقت سے زبانِ ہندی میں لکھنے کی دُھن لگ گئی۔''
>
> (باغ و بہار کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ۔ مرتبہ سلیم اختر۔ ص ۵۴)

مولوی عبدالحق مزید لکھتے ہیں کہ جنرل سمتھ چلتے وقت تحسین کو عظیم آباد کی بعض خدمات سونپ گئے جس کی وجہ سے تحسین چہار درویش کے قصہ کو اردو میں لکھنے کی خواہش پوری نہ کر سکے پھر کچھ ایسے حالات رونما ہوئے کہ تحسین کو عظیم آباد سے رُخصت ہونا پڑا اور وہ نواب شجاع الدولہ کی سرکار میں اودھ پہنچے۔ وہیں انھوں نے یہ قصہ پورا کیا۔ اسی درمیان نواب شجاع الدولہ کی وفات ہوگئی۔ چنانچہ تحسین نے 'نوطرز مرصع' کو نواب آصف الدولہ کے نام معنون کیا۔ چوں کہ آصف الدولہ کی تخت نشینی ۱۷۷۵ء میں ہوئی تھی اس لیے تحسین کی نوطرز مرصع 'باغ و بہار' سے تقریباً پچیس تیس سال پہلے کی تصنیف ہے۔

'باغ و بہار' کا اصل ماخذ 'نوطرزِ مرصع' ہے۔ لیکن میر عطا حسین خاں

تحسین کی 'نوطرز مرصع' اور میر امن کی 'باغ و بہار' کے اسلوبِ بیان میں بڑا فرق ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ میر امن نے گل کرسٹ کے کہنے سے جان بوجھ کر 'باغ و بہار' آسان زبان میں لکھی کیوں کہ یہ کتاب انگریزوں کے مطالعے کے لیے تصنیف کی گئی تھی۔ یہاں مناسب معلوم ہوتا ہے کہ نوطرز مرصع اور باغ و بہار کی زبان میں جو فرق ہے اُس کی نشان دہی بھی کر دی جائے۔ تحسین کا طرزِ تحریر ملاحظہ ہو:

> ''جس وقت وہ قمر طلعت داخلِ باغیچۂ نمونہ جنت کی ہوئی۔ عطر گلاب رُخسارہ زلیخائے شبِ مہتاب کا تقویت بخش دماغ تماشائیوں کا ہو کے زینتِ آرام بزمِ کامرانی کا ہو گیا۔''
>
> (باغ و بہار کا تحقیقی و تنقیدی مطالعہ۔ ص ۶۵)

اس نثر کے مقابلے میں میر امن کی زبان ایسی معلوم ہوتی ہے کہ جیسے برسات کی رات میں بکھری ہوئی چاندنی۔ ملاحظہ کیجیے میر امن کی حسین تحریر:

> ''سبحان اللہ! کیا صانع ہے کہ جس نے ایک مُٹھی خاک سے کیا کیا صورتیں اور مٹی کی مورتیں پیدا کیں۔ باوجود دو رنگ کے ایک گورا، ایک کالا اور یہی ناک، کان، ہاتھ، پاؤں سب کو دیے ہیں؛ تس پر رنگ برنگ کی شکلیں جُدی جُدی بنائیں کہ ایک کی سج دھج سے دوسرے کا ڈیل ڈول ملتا نہیں۔''
>
> (باغ و بہار۔ ص ۳۰)

ایک اور اقتباس ملاحظہ فرمائیں اور میر امن کی خوبصورت زبان کی داد دیں۔ لکھتے ہیں:

> ''ایک روز طاق میں ایک جلد کتاب کی نظر آئی۔ اُتار کر دیکھا تو سارے علم دین و دنیا کے اس میں جمع کیے تھے گویا دریا کو

کوزے میں بھر دیا تھا۔ ہر گھڑی اُس کا مطالعہ کیا کرتا۔ علمِ حکمت اور تسخیر میں نہایت قوت بہم پہنچائی۔ اس عرصے میں برس دن گزر گیا۔ پھر وہی خوشی کا دن آیا۔ جوگی اپنے آسن پر سے اُٹھ کر باہر نکلا۔ میں نے سلام کیا۔ اُن نے قلم دان مجھے دے کر کہا، ساتھ چلو۔ میں بھی ساتھ ہو لیا۔ جب دروازے سے باہر نکلا، ایک عالم دُعا دینے لگا۔"

(باغ و بہار۔ ص ۱۱۱)

اِس قدر آسان زبان کو اتنی خوبصورتی سے میر امن ہی لکھ سکتے تھے۔ ایک اور اقتباس دیکھیے۔ میر امن کتنی خوبی سے نسوانی لب و لہجہ کو اُجاگر کرتے ہوئے ایک بوڑھی عورت کی گفتگو پیش کرتے ہیں:

"الٰہی تیری نتھ چوڑی سہاگ کی سلامت رہے اور کماؤ کی پگڑی قائم رہے! میں غریب رنڈیا فقیرنی ہوں۔ ایک بیٹی میری ہے کہ وہ دو جی سے پورے دنوں دردِ زہ میں مرتی ہے اور مجھ کو اتنی وسعت نہیں کہ ادھی کا تیل چراغ میں جلاؤں، کھانے پینے کو تو کہاں سے لاؤں! اگر مر گئی تو گورکفن کیوں کر کروں گی اور جنے تو دائی جنائی کو کیا دوں گی؟ اور جچا کو ستھوارا اچھوانی کہاں سے پلاؤں گی؟ آج دو دن ہوئے ہیں کہ بھوکی پیاسی پڑی ہے۔ اے صاحب زادی! اپنی خیر کچھ ٹکڑا پارچہ دلا تو اس کو پانی پینے کا ادھار ہو۔" (ص ۱۸۹)

ایک اور جگہ میر امن دلّی کی دل نشیں زبان اور طرزِ بیان سے فائدہ اُٹھاتے ہوئے رقم طراز ہیں:

"اس وَر خرچی کے آگے اگر گنجِ قارون کا ہوتا تو بھی وفا نہ

کرتا۔ کئی برس کے عرصے میں ایک بارگی یہ حالت ہوئی کہ فقط
ٹوپی اور لنگوٹی باقی رہی۔ دوست آشنا (جو دانت کاٹی روٹی
کھاتے تھے اور چمچہ بھر خون اپنا ہر بات میں زبان سے نثار
کرتے تھے) کافور ہو گئے بلکہ راہ باٹ میں اگر کہیں بھینٹ
ملاقات ہو جاتی تو آنکھیں چُرا کر منھ پھیر لیتے..........سوائے
غم اور افسوس کے کوئی رفیق نہ ٹھہرا۔" (ص ۴۶-۴۷)

زبان کا یہی وہ جادو ہے جو سر چڑھ کر بول رہا ہے اور ہر ایک سے تاریخی کلمات وصول کر رہا ہے۔ کون ہے جس نے میر امن کے اندازِ تحریر کی تعریف نہ کی ہو۔ محمد احسن فاروقی 'باغ و بہار' کی زبان کی اہمیت پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

"باغ و بہار کی طرزِ نگارش ناول نگاری کی تاریخ میں بڑی
اہمیت رکھتی ہے۔ جس طرح داستان نگاروں کا غیر پختہ شعور ہر
معاملہ میں ایک فرضی حقیقت سے دور اور بناوٹی کُلیہ کی پابندی
اپنے اوپر عاید کر کے چلتا تھا اسی طرح زبان اور طرزِ ادا کے
معاملے میں بھی اُسے رنگین اور مترنم زبان ہی بھاتی تھی اور اس
سے زیادہ وہ اپنی داستان کی زیبائش سمجھتا تھا مگر میر امن اس
معاملے میں ہر داستان نویس سے زیادہ ترقی حاصل کر کے
صاف ناول نگار کے دائرے میں آ گئے ہیں۔ اُن کی نثر اردو
میں سادہ، سلیس اور عاری نثر کی بہترین مثال سمجھی جاتی
رہی۔.......... اُن کے یہاں مکالمہ اور بیان کی زبان ایک ہی
ہے اور اس معنی میں وہ ناول نگار کے دائرے سے نکل کر پھر
داستان نگار کے دائرے میں واپس جاتے ہیں مگر ناول کی
تاریخ میں ان کی سب سے بڑی اہمیت یہی رہے گی کہ انھوں

نے ناول کے لیے موزوں زبان کی بنیاد ڈالی۔''

(باغ و بہار کا تحقیقی وتنقیدی مطالعہ۔ص ۲۲۰-۲۲۱)

دلچسپ بات یہ ہے کہ دورِ حاضر کے ممتاز ناقد پروفیسر اسلوب احمد انصاری نے چند سال پہلے ''اردو کے پندرہ ناول'' کے عنوان سے جو کتاب شائع (۲۰۰۳ء) کی ہے اُس میں ''باغ و بہار'' کو سرِ فہرست رکھا ہے۔ بہر حال ان باتوں سے یہ اندازہ لگتا ہے کہ باغ و بہار ہر طرح کے ناقدین کو متوجہ کرتی رہی ہے اور ہر دور میں اس کے قارئین موجود رہے ہیں۔ چنانچہ اب تک اس کتاب کے بے شمار ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔ بار بار شائع ہونے کی وجہ سے اس کے متن میں بہت سی غلطیاں داخل ہو گئی ہیں۔ کاروباری نقطۂ نظر سے اسے چھاپنے والے پبلشروں نے اس کے متن کی دُرستگی پر دھیان نہیں دیا۔ باغ و بہار میں سیکڑوں ایسے الفاظ بھی ہیں جنھیں پڑھنا عام قاری کے لیے بیحد مشکل ہے۔ اس لیے باغ و بہار کے ایک مستند متن کی ضرورت ہر زمانے میں اہلِ علم نے محسوس کی اور کئی لوگوں نے اپنے اپنے طور پر باغ و بہار کو مرتب کیا۔ باغ و بہار کو احتیاط کے ساتھ مرتب کرنے والوں میں ایک اہم نام ڈاکٹر قمر الہدیٰ فریدی کا بھی ہے۔ انھوں نے موجودہ دور کے قارئین، اساتذہ اور طلباء کی ضرورتوں کا خاص خیال رکھا ہے اور اس لحاظ سے باغ و بہار کی یہ ایک قابلِ ذکر تدوین ہے۔ ۲۰۰۲ء سے ۲۰۱۰ء تک پہنچتے پہنچتے اس کے تین ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں۔

اردو کی مختصر داستانوں میں ''باغ و بہار'' کی کیا اہمیت ہے، اس نکتہ کو ڈاکٹر قمر الہدیٰ فریدی نے نہایت مدلل اور موثر طریقہ سے واضح کیا ہے اور پچھلے کئی ایڈیشنوں کو سامنے رکھ کر مذکورہ ایڈیشن نہایت محنت اور دیانت داری سے مرتب کیا ہے۔ فریدی صاحب نے جہاں جہاں پچھلے نسخوں کے مندرجات میں فرق محسوس کیا، اس کی نشان دہی بھی کرتے چلے ہیں اور جہاں کہیں میر امن نے اپنے قصہ

میں جدّت اور نُدرت برتی ہے، اُس جانب بھی اشارے کیے ہیں۔ اس کے علاوہ فورٹ ولیم کالج کے پروفیسر جان گل کرسٹ اور میر امن کے حالاتِ زندگی اور ان کی ادبی خدمات پر بھی تفصیلی روشنی ڈالی ہے۔ اکیس صفحات کے مقدمہ میں ڈاکٹر قمر الہدیٰ فریدی نے قصہ چہار درویش کی مختصر مگر جامع تلخیص بھی بیان کر دی ہے۔ وہ فوق فطری عناصر، تائیدِ غیبی اور معاصر تہذیب و معاشرت کو گرفت میں لیتے ہوئے ایک معتبر اور مستند ناقد کے فرائض ادا کرتے ہیں۔ وہ باغ و بہار کے پلاٹ پر اظہارِ خیال کرتے ہوئے لکھتے ہیں:

> ''قصے میں تھوڑی سی جدت برتی گئی ہے۔ اکثر داستانوں میں بادشاہ کی بے اولادی، پھر دوا یا دُعا سے یا اتفاقیہ طور پر شہزادے کی ولادت کا ذکر ہوتا ہے اور وہی لڑکا آگے چل کر داستان کا ہیرو قرار پاتا ہے۔ آزاد بخت بھی اولاد سے محروم ہے لیکن وہ داستان کے شروع میں نہیں، آخر میں صاحبِ اولاد ہوتا ہے۔ ایسی صورت میں اس کے بیٹے شہزادہ بختیار کو ہیرو کی حیثیت سے پیش کرنے کی گنجایش نہ تھی۔ اس لیے ملک شہبال کی بیٹی سے بختیار کی شادی کا ذکر سرسری ہے مگر داستان میں حسن و عشق کا بیان تو ہونا ہی تھا، یہ کمی چار درویشوں کے ذریعے پوری کی گئی جو کہ ایک کو چھوڑ کر باقی سب کے سب شہزادے ہی تھے۔ کہہ سکتے ہیں کہ الگ الگ سیر کے یہ ہیرو ہیں۔ لیکن یہ ہیرو روایتی انداز کے نہیں ہیں۔ رکھ رکھاؤ، عزتِ نفس، جرأت، ہمت ان میں ذرا بھی نہیں۔ یہ صرف عشق کی مہم سر کرنے کا حوصلہ رکھتے ہیں اور وہ حوصلہ بھی اس قدر کمزور کہ مایوس ہو کر اُن میں سے ہر ایک موت کی گود میں پناہ چاہتا ہے۔ یہ الگ

بات کہ سوارِ برقع پوش اُنھیں دلی مُراد پانے کی خوش خبری سُنا کر مرنے سے بچا لیتے ہیں۔'' (باغ و بہار۔ص ۱۶-۱۷)

'باغ و بہار' کے طویل مقدمہ میں ڈاکٹر فریدی نے اس داستان کی دوسری اہم خصوصیات پر بھی تفصیل سے تنقیدی نظر ڈالی ہے۔ مقدمے کے آخر میں وہ اپنی بحث کو سمیٹتے ہوئے لکھتے ہیں:

''میر امن کے اندازِ تحریر اور آدابِ قصہ گوئی کا یہ ہلکا سا جائزہ اس بات کا ثبوت ہے کہ وہ محض سادہ نگار نہ تھے، ایک کامیاب داستان گو اور صاحبِ طرز ادیب بھی تھے۔ روانی، دل کشی، روز مرہ اور محاورے کا حسن، بول چال کی زبان، جزئیات نگاری، لفظوں کا برمحل، خوبصورت اور معنی خیز استعمال اور حسبِ ضرورت ہندی الفاظ سے استفادہ اُن کے طرزِ نگارش کی نمایاں خصوصیات ہیں۔ اُن کے یہاں سادگی بھی ہے اور پُر کاری بھی۔ انھوں نے بول چال کی زبان کو ادب کی زبان بنا دیا اور یہی ان کا کمالِ فن ہے۔'' (باغ و بہار۔ص ۲۸)

میر امن کے یہاں زبان کی بعض غلطیاں اور تعقیدِ لفظی کی مثالیں بھی ملتی ہیں۔ جیسے انھوں نے جمع الجمع (سلاطینوں، امراؤں، حکماؤں) کے استعمال سے پرہیز نہیں کیا ہے۔ وہ بہت سے مذکر الفاظ (ناوک، آئین، فانوس، خلعت، شک، غور وغیرہ) مؤنث کے صیغے میں لکھ گئے ہیں۔ ڈاکٹر قمر الہدیٰ فریدی نے اس جانب بھی توجہ دلائی ہے اور آخر میں اکیاون صفحات پر مشتمل فرہنگ تیار کی ہے جو خود ایک بڑا کارنامہ ہے۔ اس فرہنگ کی وجہ سے طلبہ کو مذکورہ قصہ پڑھنے اور سمجھنے میں بڑی مدد ملے گی۔

باغِ سرسید کے نونہال، شعبۂ اردو علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں استاد،

خانقاہی مزاج کے ہمارے فریدی صاحب خاکہ نویس ہیں، افسانہ نگار ہیں، ادیب ہیں، مدیر ہیں، صاحبِ بصیرت نقاد ہیں۔ ایک معرکہ لہو کا (۱۹۸۴ء)، سرسید اور اردو زبان و ادب (۱۹۸۹ء)، اردو داستان: تحقیق و تنقید (۱۹۹۱ء)، طلسم ہوش رُبا: تنقید و تلخیص (۱۹۹۹ء)، اردو نثر: اصناف و اسالیب (۲۰۰۷ء)، اکتساب و احتساب (۲۰۱۰ء)، اظہار و ابلاغ (۲۰۱۰ء) وغیرہ اُن کی قابلِ قدر کتابیں ہیں جن کی وجہ سے ادبی حلقوں میں وہ ایک دیدہ ور نقاد اور محقق کی حیثیت سے مشہور ہیں۔ ادھر چند برسوں میں ڈاکٹر فریدی نے مثنوی گلزار نسیم (۲۰۰۰ء)، سحر البیان (۲۰۰۱ء)، باغ و بہار (۲۰۰۲ء) اور سب رس (۲۰۰۷ء)، جیسی کلاسیکی تصانیف کی تدوین کے ذریعے اپنی ایک نئی پہچان بنائی ہے۔ پُرانے بادہ کش اُٹھتے جاتے ہیں اور نئی نسل کلاسیکی ادب سے دُور ہوتی جارہی ہے۔ اُنھیں ماضی کے خزانے سے روشناس کرانے کے لیے کلاسیکی کتابوں کو تدوین کے نئے تقاضوں کی روشنی میں مرتب کرنے کی ضرورت ہے۔ ڈاکٹر قمر الہدیٰ فریدی اور دوسرے لوگ جو یہ کام کر رہے ہیں، مبارک باد کے مستحق ہیں۔ امید ہے کہ اِس نوع کے تحقیقی اور تنقیدی کاموں سے اکیسویں صدی میں کلاسیکی ادب کے مطالعے کا رُجحان فروغ پائے گا۔

●●●

کفن کی نئی قرأت

پریم چند کا افسانوی ادب میں ایک مُنفرد مقام ہے۔ وہ نہ صرف اردو کے پہلے بڑے افسانہ نگار ہیں بلکہ حقیقت نگاری اور دیہی زندگی کے مسائل کی ابتدا اُنھیں کے ہاتھوں ہوئی ہے۔ اُنھوں نے اردو ہندی میں تقریباً ۲۸۰ (دوسواسّی) افسانے لکھے لیکن جامعہ، دسمبر ۱۹۳۵ء کے شمارے میں شائع ہونے والا اُن کا افسانہ ''کفن'' اُن کے افسانوی سفر میں آخری عہد کی یادگار، افسانوں میں سب سے کامیاب تخلیق اور فنی چابکدستی کا اعلیٰ مظہر ہے۔ سلیم اختر کی اِس رائے سے اتفاق کے ساتھ:

> ''پریم چند نے اردو میں مختصر افسانے کی روح کو سمجھتے ہوئے اس کے تکنیکی لوازم کو پہلی مرتبہ مروّج اور مقبُول ہی نہ کیا بلکہ ''کفن'' ایسے سنگِ میل کی حیثیت اختیار کر جانے والے افسانے سمیت لاتعداد افسانوں میں افراد کے باہمی عمل اور ردِ عمل کے لیے دیہاتی زندگی، اس کے گوناگوں مسائل اور ان سے وابستہ تلخیوں کو پس منظر بنا کر جو طرح ڈالی وہ اب ایک باقاعدہ روایت کی صورت اختیار کر چکی ہے۔''
>
> (افسانہ حقیقت سے علامت تک، ص:۱۸۱)

''عشقِ دنیا و حُبِ وطن'' سے لے کر ''کفن'' تک ان کی ۲۸ سالہ ادبی مسافت میں افسانہ نگاری کی روایت کی مکمل تاریخ پوشیدہ ہے۔ اس حد تک مکمل کہ اردو افسانے کی تعمیر و تشکیل کی تمام اہم کڑیاں ہمیں پریم چند کے افسانوں میں مل جاتی ہیں۔

ماہرینِ پریم چند پروفیسر قمر رئیس، پروفیسر جعفر رضا، پروفیسر محمد حسن، پروفیسر سیلیش زیدی وغیرہ ''کفن'' کو فکری اور فنی اعتبار سے اردو کی لازوال کہانی تسلیم کرتے ہیں۔ بلا شبہ ''کفن'' پریم چند کی شاہکار تخلیق ہے اور پروفیسر گوپی چند نارنگ کا یہ مشورہ نہایت دُرست ہے:

> ''کفن کے فنی کمال اور اس کی معنویت کا نقش اُبھارنے کے لیے اسے تمثیلی طور پر نہیں بلکہ Irony کی سطح پر پڑھنے کی ضرورت ہے، کیوں کہ پوری کہانی کی جان حالات کی وہ Irony (ستم ظریفی) ہے جس نے انسان کو انسان نہیں رہنے دیا اور اسے Debase اور Dehumanise کر دیا ہے۔''
>
> (افسانہ نگار پریم چند (اردو افسانہ روایت اور مسائل)،ص:۱۶۶)

پروفیسر آل احمد سرور کے الفاظ میں:

> ''میں اسے اردو کی بہترین کہانیوں میں سمجھتا ہوں۔ اس میں ایک لفظ بھی بیکار نہیں۔ ایک نقش بھی دُھندلا نہیں، شروع سے آخر تک چُستی اور تلوار کی سی تیزی اور صفائی ہے۔''
>
> (تنقیدی اشارے، ص:۴۰)

شمس الرحمٰن فاروقی رقمطراز ہیں:

> ''میں کفن کو بے تکلف دنیا کے افسانوں کے سامنے رکھ سکتا ہوں ...... یہ افسانہ (اور بہت سے پہلوؤں کے علاوہ) Black Humour کا شاہکار نمونہ ہے اور اردو افسانے میں ایک نئے اسلوب کا آغاز کرتا ہے۔''

(پریم چند کے اسلوب کا ایک پہلو، امکان بمبئی ۱۹۸۰ء، ص:۱۷۵)

پروفیسر ابوالکلام قاسمی اس بابت لکھتے ہیں:

''میرے نزدیک اس کہانی کا سب سے بڑا امتیاز یہ ہے کہ یہی کہانی اردو کی وہ کہانی ہے جس نے پریم چند کی روایت کو آج تک زندہ رکھا اور آگے بڑھایا۔ ''کفن'' ہی وہ کہانی ہے جو ۱۹۳۵ء سے آج تک کے پینتالیس سال کے عرصے پر پھیلی ہوئی افسانہ نگاری کو وہ بنیاد فراہم کرتی ہے جس سے پریم چند کے بعد کے افسانہ نگاروں نے حقیقت نگاری کا سلیقہ سیکھا اور یہی افسانہ ترقی پسند افسانہ نگاری کے لیے ایک اساس بن کر سامنے آیا۔'' (کفن کے حوالے سے پریم چند کی پہچان، آج کل اگست ۱۹۸۰ء، ص:۴۲)

پریم چند کی یہ کہانی روزِ اوّل سے اس لیے پسند کی جاتی رہی ہے کہ اس میں آدرش نہیں، رومانیت نہیں، تکلف نہیں، بیجا پاس ولحاظ نہیں اور اگر انگشت نمائی ہوئی بھی تو کچھ اس طرح کہ کہانی کی بنیاد غیر حقیقی، غیر انسانی ہے---دراصل پریم چند یہی تو واضح کرنا چاہتے تھے کہ دیکھو مہذّب سماج میں ایسا بھی ہوتا ہے جو نہیں ہونا چاہیے۔ اور اسی لیے ''کفن'' کی کہانی روز مرّہ کے واقعات سے دُور لیکن اس کے حقائق سے بے حد قریب ہے۔ اس کا مرکزی خیال وہ استحصال ہے جو برسہا برس طبقہ وارانہ تقسیم، قدیم ہندوستانی زرعی سماج اور انگریزی حکومت کے نوآبادیاتی نظام میں کمزور طبقے کے ساتھ روا رکھا گیا اور جس کے نتیجے میں ایسے لوگ وجود میں آئے جن کے افعال واعمال سے گھن محسوس ہوتی، جن کی ظاہری شکل وصورت، عادات واطوار قابلِ نفریں معلوم ہوتے---اس استفہامیہ تجسّس کی تہوں کو اُجاگر کرنے کے لیے پریم چند نے گھیسو، مادھو کو مرکزیت دے کر ہمارے مہذّب سماج کی نہایت بھیانک مگر سچی تصویر کشی کی ہے۔

اُردو افسانے کی تاریخ میں سنگِ میل کی حیثیت اختیار کر جانے والی کہانی ''کفن'' تین حصّوں پر مشتمل ہے۔ اس کا محور ہندوستان کا ایک روایتی گاؤں ہے۔ وہاں کی بیشتر آبادی مزدوروں اور کسانوں کی ہے۔ افسانے کے پہلے حصّے میں رات کا وقت ہے۔ ایک جھونپڑے سے بدھیا کی دل خراش چیخیں سُنائی دیتی ہیں۔ باہر دروازے پر گھیسو اور مادھو بجھے ہوئے الاؤ کے گرد بیٹھے ہیں۔ ذات کے چمار، ان لوگوں کی زندگی غربت اور افلاس سے پُر ہے۔ گھیسو، مادھو کا باپ اور بدھیا مادھو کی جوان بیوی ہے۔ باپ بیٹے انتہائی کاہل اور کام چور ہیں۔ اپنا پیٹ بھرنے کے لیے آلو، مٹر یا گنّے وغیرہ چُرا لاتے یا پھر کسی درخت سے لکڑی کاٹ کر اُسے بیچ آتے اور اپنا کام چلاتے ہیں۔ بہو کے آنے کے بعد، دونوں اور بھی حرام خور ہو جاتے ہیں۔ بدھیا ان سے مختلف ہے۔ وہ جفاکش اور مخلص ہے۔ محنت مزدوری کر کے ان کا پیٹ بھرتی ہے لیکن ایک سال بعد، جب وہ دردِ زہ سے پچھاڑیں کھاتی ہے تو اُن پر کوئی اثر نہیں ہوتا ہے۔ وہ اندر جا کر اس کو دیکھنا بھی گوارہ نہیں کرتے ہیں۔ الاؤ کے نزدیک بیٹھے، بھُنے ہوئے گرم گرم آلو نکال نکال کھاتے، پانی پیتے اور وہیں پڑ کر سو جاتے ہیں۔ افسانے کے دوسرے حصّے میں رات، صبح میں ڈھل کر اور زندگی، موت سے ہمکنار ہو کر سامنے آتی ہے۔ مادھو اندر جاتا تو بدھیا کو مرا پاتا ہے۔ وہ بھاگ کر گھیسو کو خبر کرتا ہے۔ دونوں مل کر ایسی آہ و زاری کرتے ہیں کہ پڑوسی سُن کر دوڑے آتے اور ''رسمِ قدیم کے مطابق'' ان کی تشفّی کرتے ہیں لیکن کریا کرم کی فکر، انھیں زیادہ رونے دھونے سے باز رکھتی ہے۔ دونوں پہلے زمیندار کے پاس پہنچتے ہیں۔ اپنی بپتی جھوٹ کے سہارے بڑھا چڑھا کر بیان کرتے ہیں۔ موقع کی نزاکت دیکھ کر زمیندار ان کو دو روپئے دے دیتا ہے۔ پھر دونوں زمیندار کا حوالہ دے کر، دیگر آبادی سے بھی تھوڑا تھوڑا وصول کرتے ہیں۔ اس طرح ''ایک گھنٹے میں'' ان کے پاس ''پانچ روپئے کی معقول رقم'' جمع ہو جاتی ہے۔ افسانہ کے تیسرے حصّے

میں دونوں کفن خریدنے بازار جاتے ہیں۔ گھومتے پھرتے شراب خانہ میں داخل ہو جاتے ہیں۔ وہاں وہ خوب پیتے ہیں اور لذیذ کھانوں سے اپنا پیٹ بھرتے ہیں۔ سارا روپیہ اُڑا دیتے ہیں۔ بدمست ہوکر ناچتے گاتے ہیں اور مدہوش ہو جاتے ہیں۔

پُر خار حقیقی دُنیا سے فلمی دنیا میں قدم رکھنے والا فنکار وہاں کی تصویری اور تصوّراتی دنیا سے تو جلد ہی بیزار ہو جاتا ہے مگر تکنیکی ہُنر مندی سے کچھ اور واقف ہوجاتا ہے۔ مذکورہ کہانی میں وہ سب سے پہلے قاری کو خبر دیتا ہے۔ پھر ایک تصویر اُبھارتے ہوئے خبر دار کرتا ہے۔ رات کے سناٹے سے شروع ہوکر شام کی سیاہی میں جذب ہوجانے والی یہ کہانی، دن کے اُجالے کی سیاہ بختی کو منوّر کرتی ہے۔ عام قاری پہلی قرأت میں تذبذب کا شکار ہوتا ہے۔ اُسے یہ تو سمجھ میں آجاتا ہے کہ دونوں بے حس دم توڑتی ہوئی عزیزہ کو دیکھنے نہیں جاتے مگر یہ سوال ذہنی کچوکے لگاتا ہے کہ وہ کیسا گاؤں تھا اور کیسے پڑوسی جو ایک نیک اور بے بس عورت کی دل خراش صدا کو نہیں سنتے جبکہ ''جاڑوں کی رات تھی۔ فضا سناٹے میں غرق، سارا گاؤں تاریکی میں جذب ہو گیا تھا۔'' ایسے خاموش ماحول میں کلیجہ تھام لینے والی آواز اُنھیں سُنائی نہیں دیتی لیکن دن کے پُر شور ماحول میں دونوں بے غیرتوں کی آہ وزاری سُن کر دوڑے آتے ہیں اور ''غم زدوں کی تشفی کرنے لگتے ہیں۔'' اسی طرح یہ منظر بھی عام قاری کے لیے کچھ عجیب ہوتا ہے کہ کفن اور لکڑی کی فکر میں دونوں لاش کو اکیلا چھوڑ دیتے ہیں۔ یہ کام تو کوئی ایک بھی کر سکتا تھا اور دوسرا لاش کے پاس بیٹھا ڈھونگ رچا سکتا تھا۔ افسانے میں اس کا ذکر بھی ہے۔ گھیسو، مادھو کو بتاتا ہے: ''میری عورت جب مری تھی تو میں تین دن اُس کے پاس سے ہلا بھی نہیں۔'' عام قاری اسے درگزر کرتا ہوا آگے بڑھتا ہے تو پھر اُسے ذہنی جھٹکا لگتا ہے۔ وہ دونوں پانچ روپئے کی معقول رقم جمع کر لیتے ہیں۔ انھیں غلّہ بھی مل جاتا ہے اور لکڑی بھی، تو پھر اب دونوں بازار سے کفن

لانے کیوں ساتھ ساتھ جاتے ہیں؟ جبکہ پڑوسی مدد کر رہے ہیں وہ لوگ ''بانس وانس کاٹنے'' جاتے ہیں۔ رقیق القلب عورتیں آ آ کر دیکھتی اور چلی جاتی تھیں۔ ایسی صورت میں تو کسی ایک کا رُکنا واجب تھا۔!

دراصل یہ سوال مہذب معاشرے کے لیے ہے۔ یہ وہ افراد ہیں جہاں انسانی قدریں ختم ہو چکی ہیں یہاں تک کہ تصنع بھی مِٹ چُکا ہے۔ اُن میں وہ منافقانہ جبلّت ہے ہی نہیں۔ یہ تو استحصالی طبقے کی صفت ہے تبھی تو فنکار نے ٹھاکر کی بارات کا تفصیلی ذکر کیا ہے اور اُسے دریا دل ٹھہرایا ہے اور زمیندار کو رحم دل آدمی بتایا ہے۔

''کفن'' میں مرکزی کرداروں کے مکالمے، افسانہ نگار کے وضاحتی بیانات اور جا بجا بکھرے ہوئے سانحی نشیب وفراز افسانے کے لہجے کو طنز کا ایسا آہنگ دیتے ہیں کہ تمام تشکیلی عناصر اُس میں ڈوب کر رہ جاتے ہیں اور افسانہ ایک مکمل طنز کا روپ اختیار کر لیتا ہے۔ یہ افسانہ اپنی ابتدا سے ہی رنج والم میں ڈوبا ہوا، غم و اندوہ اور اُداسی سے رچی بسی فضا میں پروان چڑھتا ہوا انجام کو پہنچتا ہے۔ یہی فضا افسانے کے آہنگ سے شیر وشکر ہو کر اس کی تیزی اور تندی کو اور بڑھا دیتی ہے۔ تلخ نفسیاتی حقیقت اور پُر پیچ شخصیت پر مشتمل مذکورہ افسانے میں مرکزی کرداروں کی گفتگو خاصی معنویت رکھتی ہے۔ پریم چند نے ان مکالموں کے سہارے افسانے کو مختلف فنی منازل سے گُزار کر انجام تک پہنچایا ہے۔ تھوڑے تھوڑے وقفے سے ان کی باہمی باتوں کے درمیان افسانہ نگار کی مہیا کردہ تفصیلات نے افسانے کو جیتی جاگتی دُنیا سے ہم آہنگ کر دیا ہے۔ کرداروں کا مکمل تعارف، سماجی پس منظر اور محرکات وعوامل کہ جنھوں نے اس کی نشو ونما میں حصّہ لیا ہے اور دیگر جزئیات، مکالموں کے درمیان اس طرح پیوست کیے گئے ہیں کہ گھیسو، مادھو کے قول وفعل کا جواز پیدا ہو جاتا ہے اور قاری خود کو ایک حقیقی لیکن کلفتوں سے بھرپور جہان میں سفر کرتا ہوا محسوس کرتا ہے۔

افسانے کے ابتدائی جملے فنّی اعتبار سے خاصے اہم ہیں۔ پریم چند نے ان جملوں سے کئی معرکے سر کیے ہیں۔ اس کے مرکزی کرداروں، ان سے متعلق جزئیات اور پس منظر کو سریّت کے عنصر میں ڈبو کر اس طرح متعارف کرایا ہے کہ پڑھنے والے کی پوری توجہ آئندہ آنے والے واقعات پر مرکوز ہو جاتی ہے۔ وہ پوری یکسوئی اور دل جمعی سے افسانہ پڑھنے کے لیے خود کو تیار پاتا ہے اور انجام جاننے کے لیے بیتاب رہتا ہے۔ افسانے کے تمہیدی جملے میں باپ اور بیٹے کو ایک بجھے ہوئے الاؤ کے سامنے بیٹھے ہوئے بتایا گیا ہے:

> ''جھونپڑے کے دروازے پر باپ اور بیٹا دونوں ایک بجھے
> ہوئے الاؤ کے سامنے خاموش بیٹھے ہوئے تھے۔''

''خاموشی'' اور ''بجھا ہوا الاؤ'' ان گنت اشارے کرتا ہے اور قاری کو مختلف زاویوں سے سوچنے پر مجبور کرتا ہے۔ افسانہ نگار اگلے جملے میں بتاتا ہے کہ جاڑوں کی رات ہے، فضا سناٹے میں غرق ہے اور سارا گاؤں تاریکی میں جذب ہو گیا ہے۔ یہ جملہ پیش آئند واقعات کی تمہید ہے، ان کا جواز ہے اور ستم ظریفی کا اشاریہ ہے جس نے انسان کو انسان نہیں رہنے دیا، اور تنبیہ بھی کہ معاشرے میں ایسے واقعات فروغ نہ پا سکیں۔

تمہید کے بعد گھیسو اور مادھو کی ابتدائی گفتگو صورتِ حال کی سنگینی میں اضافہ کرتی ہے اور قاری کے ذہن اور اعصاب کو متاثر کرتی ہے۔ اس جگہ کرداروں کا تفصیلی تعارف خاصا اہم ہے۔ افسانہ نگار اس تعارف کے سہارے، افسانے کے پس منظر کو اُبھارتا ہے، اس کے ماحول کو دھرتی کی فضا سے ہمکنار کرتا ہے۔ مجموعی تاثر کے لیے راہیں بناتا سنوارتا ہے اور قاری کے ذہن کو پیش آئند واقعات کے لیے ہموار کرتا ہے۔ اس کے باوجود اُن کی اگلی گفتگو اور قلبی واردات سے واقف ہو کر قاری شدید ذہنی صدمہ سے دوچار ہوتا ہے۔ اس کو ان کی حرکات و سکنات غیر فطری معلوم دیتی ہیں۔ وہ خوف، وحشت اور دہشت کے احساس تلے

دب جاتا ہے۔ بہو اندر آخری سانسیں لے رہی ہوتی ہے، باہر ان کے اطمینان میں کوئی فرق نہیں آتا ہے۔ بات چیت میں مگن، مزے سے آلو کھانے اور پیٹ بھرنے میں مصروف رہتے ہیں۔ قاری کو اُس وقت اور بھی ذہنی اذیت پہنچتی ہے جب پیٹ بھرنے کے بعد وہ دونوں وہیں الاؤ کے سامنے اپنی دھوتیاں اوڑھ کر اطمینان سے سو جاتے ہیں اور بدھیا مسلسل تکلیف سے کراہتی اور رہ رہ کر چیختی رہتی ہے۔ یہ صورتِ حال قاری کے ذہن کو کشمکش میں مبتلا کر دیتی ہے۔ اس کا یقین افسانے کی صداقت پر متزلزل ہو جاتا ہے۔ لیکن افسانہ نگار قاری کو اپنا ہمنوا بنانے کے ہُنر سے پوری طرح واقف ہے۔ وہ سماجی ناانصافیوں کا ذکر شروع کر دیتا ہے اور بتاتا ہے کہ کس طرح استحصال کے نتیجے میں منفی ردِ عمل کے طور پر ان کرداروں کا وجود عمل میں آیا ہے۔

> ''جس سماج میں رات دن کام کرنے والوں کی حالت ان کی حالت سے کچھ بہت اچھی نہ تھی، اور کسانوں کے مقابلے میں وہ لوگ جو کسانوں کی کمزوریوں سے فائدہ اُٹھانا جانتے تھے، کہیں زیادہ فارغ اُلبال تھے وہاں اس قسم کی ذہنیت کا پیدا ہو جانا کوئی تعجب کی بات نہ تھی۔ ہم تو کہیں گے گھیسو کسانوں کے مقابلے میں زیادہ باریک بین تھا اور کسانوں کی تہی دماغ جمیعت میں شامل ہونے کے بدلے شاطروں کی فتنہ پرداز جماعت میں شامل ہو گیا تھا۔ ہاں اس میں یہ صلاحیت نہ تھی کہ شاطروں کے آئین و آداب کی پابندی بھی کرتا۔ اس لیے جہاں اس کی جماعت کے اور لوگ گاؤں کے سرغنہ اور مکھیا بنے ہوئے تھے اس پر سارا گاؤں انگشت نمائی کرتا تھا۔ پھر بھی اُسے یہ تسکین تو تھی ہی کہ اگر وہ خستہ حال ہے تو کم از کم اُسے کسانوں کی سی جگر توڑ محنت تو نہیں کرنی پڑتی۔ اور اس کی

سادگی اور بے زبانی سے دوسرے بے جا فائدہ تو نہیں
اُٹھاتے۔''

گھیسو اور مادھو کا یہ احساس کہ کام کرنے سے بھی اُن کے لیے بہتری کی کوئی صورت نکلنی ممکن نہیں تو پھر آخر وہ محنت و مُشقت کیوں کریں جب کہ فارغ اُلبالی ان کے لیے ہے جو کسانوں کی کمزوریوں سے فائدہ اُٹھانا جانتے ہیں۔ وہ یہ بھی جانتے ہیں کہ استحصالی طبقے کی چال جو اُنھیں کچل کر حیوان بنا چکی ہے آخر ان کے توڑے ٹوٹ تو نہیں سکتی ہے تو پھر اِس فولادی دیوار سے سر ٹکرانے کی کوشش کیوں کریں؟ بلکہ اس غلامی سے بہتر ہے کہ چوری کر کے دو چار سانسیں سُکھ چین کی لے لی جائیں، کم از کم اس میں خود مختاری کا احساس تو ہے۔ ان کے لیے اتنی ہی تسکین کافی ہے کہ اگر وہ خستہ حال ہیں تو انھیں ''کسانوں کی سی جگر توڑ محنت تو نہیں کرنی پڑتی'' اور ان کی ''سادگی اور بے زبانی سے دوسرے بے جا فائدہ تو نہیں اٹھاتے۔'' ان کے اِس طرزِ فکر، احساسات، لگاتار فاقے، تہی دستی اور مجبوری نے ان کو اس مقام تک پہنچا کر اس طرزِ عمل کے لیے مجبور بنایا ہے۔ افسانہ نگار نے پہلی بار ان کے اعمال و افعال کے لیے جواز فراہم کیا ہے۔ فکشن کے رموز اور انسانی نفسیات سے واقف یہ فنکار، موجودہ سچویشن کے گھٹے ہوئے ماحول سے قاری کو نجات دلانے کے لیے گھیسو کی زبانی بارات کی داستان سُنا کر خوشگوار یادوں کی ایک بستی آباد کرتا ہے اور قاری کو وہاں پہنچا کر اس کے لیے راحت کے چند عارضی لمحے مہیّا کرتا ہے۔ ٹھاکر کی بارات کے ذکر نے کہانی کی آہستہ روی میں اور بھی اضافہ کر دیا ہے۔ ماضی کے طلسم سے وہ باہر نکلتا ہے تو دونوں پانی پی کر وہیں سو چکے ہوتے ہیں:

''جیسے دو بڑے اژدر کنڈلیاں مارے پڑے ہوں۔''

دونوں کا ''دو بڑے اژدر'' کی طرح بے فکری سے سو جانا ایک سوالیہ نشان بن کر سامنے آتا ہے اور دعوتِ فکر و عمل دیتا ہے۔! یہ دونوں افراد اسی سماج کے پیدا کردہ

ہیں، ''جس سماج میں رات دن کام کرنے والوں کی حالت ان کی حالت سے کچھ زیادہ اچھی نہ تھی۔'' اور جن کو آبادی سے پرے، باڑوں میں جانوروں کی طرح زندگی گزارنے کے لیے مجبور کر دیا گیا تھا۔ تعلیم سے بے بہرہ، فاقوں کے مارے، ہر طرح سے مجبور، بے کس اور لاچار، کچھ کر سکنے کے قابل کیسے اور کس طرح ہوتے؟ دردِ زہ میں کیوں کر مددگار ہو سکتے؟ بے بسی کی انتہا، مستقبل سے ان بے نیازوں کو فرار کا راستہ دکھلاتی ہے اور وہ پڑ کر وہیں سو جاتے ہیں۔

افسانہ نگار اگلے حصّہ میں بدھیا کی موت کی خبر سُناتا ہے۔ کہانی کے سارے تانے بانے اسی عورت کے گرد بُنے گئے ہیں جبکہ اس کا عملی وجود کہیں نظر نہیں آتا، صرف اس کی دلخراش چیخیں سُنائی دیتی ہیں یا پھر موت کا منظر...... افسانے کی ابتدا میں کشمکش اور اس کے نتیجہ میں اعصابی تناؤ کا آغاز جن چیخوں سے ہوتا ہے انجام کار اس کی موت پر ختم ہو جاتا ہے۔ بدھیا کی بے کس موت قاری کو خوف و دہشت میں مبتلا کر دیتی ہے:

> ''صبح کو مادھو نے کوٹھری میں جا کر دیکھا تو اس کی بیوی ٹھنڈی ہو گئی تھی۔ اس کے منہ پر مکھیاں بھنک رہی تھیں، پتھرائی ہوئی آنکھیں اوپر ٹنگی ہوئی تھیں۔ سارا جسم خاک میں لت پت ہو رہا تھا۔ اس کے پیٹ میں بچہ مر گیا تھا۔''

بدھیا افسانے کا اہم ترین کردار ہے۔ آخر کیوں؟ کیونکہ اس کی موت کے بعد بھی، اس کا تعلق بدستور افسانے سے قائم رہتا ہے اور اس تعلق سے تمام تشکیلی عناصر سرگرم رہتے ہیں۔ بدھیا کی موت نے دونوں بے حس و بے جان کرداروں کو متحرک کر دیا ہے۔ اس کی زندگی میں صرف باتیں بنانے والے اس کے مرنے کے بعد اتنے چاق و چوبند ہو جاتے ہیں کہ ایک گھنٹے کے اندر پانچ روپئے کی رقم چندہ سے جمع کر لیتے ہیں اور اناج بھی حاصل کر لیتے ہیں۔

سریّت کا عنصر افسانے میں ابتدا ہی سے تجسّس کو بیدار رکھتا ہے لیکن

آخری حصّہ میں اس کا غلبہ اس حد تک ہوتا ہے کہ قاری افسانے کے ہر آنے والے لمحے کو جاننے کے لیے بیتاب رہتا ہے۔ افسانے کے اس حصّے کا مکمل انحصار، باپ بیٹے کے مکالموں پر ہوتا ہے۔ ان مکالموں کے وسیلے سے افسانہ تیز رفتاری سے تمام مراحل طے کرتا ہوا انجام کو پہنچتا ہے اور کرداروں کی تہہ دار شخصیت کو سمجھنے میں مدد دیتا ہے۔ پریم چند نے اس موقع پر ان کرداروں کے ذریعے سماج کے عقائد، توہمات اور رسم و رواج پر بڑے معنی خیز انداز میں کاری ضرب لگائی ہے اور اس پورے معاشرے پر طنز کیا ہے جو ان کی شکستہ حالی کا اصل ذمہ دار ہے۔ گھیسو کے لفظوں میں:

> ''کیسا بُرا رِواج ہے کہ جسے جیتے جی تن ڈھانکنے کو چیتھڑا بھی نہ ملے اسے مرنے کے بعد نیا کپھن چاہیے یہی پانچ روپۓ ملتے تو کچھ دوا دارو کرتے ---- کپھن لگانے سے کیا ملتا۔ آخر جل ہی تو جاتا۔ کچھ بہو کے ساتھ تو نہ جاتا۔''

گھیسو اور مادھو کفن نہ خرید کر رسم و رواج کو موضوعِ سخن بناتے ہیں، اُس پر لعن طعن کرتے ہیں۔ کفن کی اہمیت کم کرنے کے جواز تلاش کرتے ہیں۔ ان کے ہاتھوں میں پیسے آجاتے تو دُنیاوی قدروں کو پامال کرکے اپنی خواہشات کی تکمیل کی سوچتے ہیں۔ دونوں باپ بیٹے بازار پہنچ کر اِدھر اُدھر گھومتے ہیں یہاں تک کہ شام ہو جاتی ہے۔ اس مقام پر حساس قاری کا ذہن سوچنے کے لیے مجبور ہوتا ہے کہ گاؤں کے بازار میں ایسی کونسی جگہیں تھیں جہاں موجودہ صورتِ حال میں دونوں گھومتے رہے یا وہ بازار کس قدر وسیع تھا کہ گھومنے پھرنے میں شام ہوگئی؟ لیکن افسانے کی اگلی سطور قاری کے ذہن کو فوراً ہی اپنی طرف متوجہ کرلیتی ہیں۔ ''دونوں اتفاق سے یا عمداً ایک شراب خانے کے سامنے'' آپہنچتے ہیں۔ خاموشی سے اندر داخل ہوجاتے ہیں۔ گھیسو ایک بوتل شراب اور کچھ گزک خریدتا ہے اور دونوں پینے بیٹھ جاتے ہیں۔ شراب ان

کو سرور میں لے آتی ہے تو گفتگو کا سلسلہ پھر شروع ہو جاتا ہے۔ آدھی بوتل ختم ہوتی تو کھانے کا سامان منگا لیتے ہیں:

"دونوں اس وقت اس شان سے بیٹھے ہوئے پوڑیاں کھا رہے تھے جیسے جنگل میں کوئی شیر اپنا شکار اُڑا رہا ہو۔ نہ جواب دہی کا خوف تھا نہ بدنامی کی فکر۔ ضعف کے ان مراحل کو انہوں نے بہت پہلے طے کر لیا تھا۔"

افسانہ نگار نے اس سے پہلے بھی ابتدا میں ان دونوں کے تعلق سے بہت کچھ بتایا ہے:

"کاش دونوں سادھو ہوتے تو اُنھیں قناعت اور توکل کے لیے ضبطِ نفس کی مطلق ضرورت نہ ہوتی۔ یہ ان کی خلقی صفت تھی۔ عجب زندگی تھی ان لوگوں کی۔ گھر میں مٹی کے دو چار برتنوں کے سوا کوئی اثاثہ نہیں۔ پھٹے چیتھڑوں سے اپنی عُریانی ڈھانکے ہوئے، دُنیا کی فکروں سے آزاد، قرض سے لدے ہوئے۔ گالیاں بھی کھاتے تھے مگر کوئی غم نہیں۔"

پریم چند نے ان افراد کو افسانے میں مرکزی کردار کی جگہ دے کر وقت کے اہم ترین مسئلے کی جانب قاری کو متوجہ کیا ہے اور ایک نقیب کے فرائض انجام دیے ہیں۔ ان دونوں کی کردار سازی چند سالوں کا نتیجہ نہیں بلکہ صدہا صدیوں کی مرہونِ منت ہے۔ نسلاً بعد نسلٍ ان کا موجودہ وجود عمل میں آیا ہے۔ ان کی تشکیل اس سماج نے کی ہے جو دُنیاوی اخلاق و ضابطوں سے پوری طرح بندھی ہوئی ہے اور اعلیٰ قدروں کی آڑ میں ہر طرح کا ظلم ان پر روا رکھتی ہے۔ پھر ان اصولوں اور قدروں کا ان پر اطلاق کہاں تک مناسب ہو سکتا ہے اور ان کی شخصیت کو پرکھنے کا معیار وہ ضابطے کیوں کر اور کیسے ہو سکتے ہیں؟---اِس دُنیا نے جو کچھ بھی انھیں دیا ہے اس کے نتیجے میں انھوں نے اپنی الگ دنیا بسائی

ہے، جہاں ان کے اپنے ضابطے اور اصول ہیں، جس پر وہ مستقل مزاجی سے عمل پیرا رہتے ہیں:

''گھیسو نے اسی زاہدانہ انداز سے ساٹھ سال کی عمر کاٹ دی
اور مادھو بھی سعادت مند بیٹے کی طرح باپ کے نقشِ قدم پر
چل رہا تھا، بلکہ اس کا نام اور بھی روشن کر رہا تھا۔''

اس مقام پر حساس قاری لمحہ بھر کے لیے یہ بھی سوچنے پر مجبور ہوتا ہے کہ کہیں پریم چند ''باپ کے نقشِ قدم'' پر چلنے کا سلسلہ ختم کرنے کا جواز تو نہیں پیدا کرتے ہیں اور شاید اسی لیے بچے کو ماں کے پیٹ میں مار دیتے ہیں اور اُسے فطری کفن مہیا کرا دیتے ہیں؟ ورنہ کہانی کا انجام تو یہ بھی ہو سکتا تھا کہ بچے کی پیدائش کے بعد ماں کی موت ہوگئی اور حرام خوری کا سلسلہ دراز ہو گیا۔ کیونکہ کریا کرم کے بعد وہ بچے کی پرورش کے لیے سماج سے کچھ نہ کچھ وصول کرتے رہتے اور پھر اس کے دو ہاتھ کاہلوں کے لیے مددگار ثابت ہوتے۔ لیکن پریم چند دراصل ان دو کرداروں کے توسط سے انسان کی ریاکاری، تہہ دار شخصیت اور خواہشِ نفسانی کو بے نقاب کرنا چاہتے تھے اور یہ دکھانا چاہتے تھے کہ دیکھو 'اشرف المخلوقات' کس حد تک گر سکتا ہے، اپنے کو فریب میں مبتلا کر سکتا ہے یا زندہ رہنے کے لیے حالات سے سمجھوتہ کر سکتا ہے۔ اسی لیے تو کہانی کے بہت سے رموز اس وقت آشکارا ہوتے ہیں جب نشہ ان پر غالب آ کر، ان کی ظاہری شخصیت کو تہہ و بالا کر دیتا اور ان پر چڑھے ہوئے غلاف کو اُتار پھینکتا ہے۔ تہہ دار شخصیتوں میں پنہاں نفسیاتی گرہیں کُھل کر ان کے مکالموں کے ذریعے سامنے آجاتی ہیں۔ وہ اعلیٰ انسانی قدروں کو زیرِ بحث لاتے ہیں اور اُس سماج پر طنز کرتے ہیں جو بظاہر ان کی دلجوئی کرتا اور ان پر رحم دکھاتا ہے۔ اس کے اظہار کے لیے مالی امداد کرتا ہے لیکن یہ رحم کبھی مذہبی اجارہ داری برقرار رکھنے کے لیے، کبھی ظاہری شان و شوکت دکھانے کے لیے اور کبھی سماجی و اخلاقی

قدروں کے پیش نظر کیا جاتا ہے گو کہ یہی لوگ اس زنجیر کی کڑی ہوتے ہیں جس کے شکنجے میں جکڑ کر اس طبقے کا استحصال کیا گیا ہے۔ زمیندار تو ان کا اعلیٰ ترین نمائندہ ہوتا ہے مگر وہ بھی دونوں باپ بیٹے کی امداد کے لیے مجبور ہے کیوں کہ اس کو سماج کے اندر اپنی برتری برقرار رکھنی ہے:

"زمیندار صاحب رحم دل آدمی تھے۔ مگر گھیسو پر رحم کرنا کالے کمبل پر رنگ چڑھانا تھا۔ جی میں تو آیا کہہ دیں "چل دور ہو یہاں سے۔ لاش گھر میں رکھ سڑا، یوں تو بُلانے سے بھی نہیں آتا۔ آج جب غرض پڑی تو آ کر خوشامد کر رہا ہے، حرام خور کہیں کا بدمعاش"۔ مگر یہ غصہ یا انتقام کا موقع نہیں تھا۔ طوعاً و کرہاً دو روپے نکال کر پھینک دیئے مگر تشفّی کا ایک کلمہ بھی منہ سے نہ نکالا۔ اس کی طرف تاکا تک نہیں، گویا سر کا بوجھ اتارا ہو۔"

افسانے کا تناؤ اور کلائمکس اُس وقت اپنے انتہائی نُقطے پر پہنچتا ہے جب وہ کفن نہ خرید کر ساری رقم شراب و کباب پر اڑا دیتے ہیں اور بدمستی کی حالت میں سماجی قوانین اور مذہبی و اخلاقی اصولوں کا مضحکہ اُڑاتے ہیں، اس کے کھوکھلے پن پر طنز کرتے ہیں، اس کی منافقت اور مصلحت پسندی کو بے نقاب کرتے ہوئے گانے لگتے ہیں "ٹھگنی کیوں نیناں جھمکاوے ٹھگنی" طنز کے کچوکوں سے بھرپور یہ گانا فضا میں تضاد کو اور بھی اُجاگر کرتا ہے۔

"سارا میخانہ محو تماشا تھا اور یہ دونوں میکش محویت کے عالم میں گائے جاتے تھے۔ پھر دونوں ناچنے لگے۔ اُچھلے بھی، کودے بھی، گرے بھی، مٹکے بھی، بھاؤ بھی بتائے اور آخر نشہ سے بدمست ہو کر وہیں گر پڑے۔"

یہ سلسلہ جاری رہتا اگر شراب انھیں مغلوب نہ کر لیتی۔ وہ بدمست ہو کر ناچتے گاتے،

ہوش وحواس کھو کر گر پڑتے اور پڑے رہ جاتے ہیں۔ اس طرح افسانہ اپنے انجام کو پہنچ کر قاری کو حیرتوں کے اتھاہ سمندر میں غرق کر دیتا ہے جہاں وہ بے کراں سناٹے اور تنہائی میں خود کو گھرا پاتا ہے اور اس کا ذہن تاریخ کے اس انسانی المیے میں کھو کر رہ جاتا ہے۔

''کفن'' کا ابتدائی مطالعہ ہمیں خوف اور دہشت میں مبتلا کر دیتا ہے۔ انسانیت و شرافت دم توڑتی نظر آتی ہے۔ محبت و مروّت کا کہیں پتہ نہیں چلتا ہے۔ باپ اور بیٹا پیٹ بھرنے کی فکر میں نظر آتے ہیں جب کہ بہو قریب المرگ ہوتی ہے۔ اس پس منظر میں ہمیں گھیسو اور مادھو سے نفرت کا احساس ہوتا ہے۔ وہ لوگ بدھیا کی تکلیف کو دور کرنے کا کوئی جتن نہیں کرتے اس لیے کہ وہ فطری طور پر ''کاہل، حرام خور اور بد اطوار'' ہیں:

> ''گھیسو ایک دن کام کرتا تو تین دن آرام۔ مادھو اتنا کام چور تھا کہ گھنٹہ بھر کام کرتا تو گھنٹہ بھر چلم پیتا۔۔۔ گھر میں مٹھی بھر اناج ہو تو ان کے لیے کام کرنے کی قسم تھی۔''

ان کی آرام طلبی اور بے حسی اس وقت عروج پر پہنچتی ہے جب بدھیا، مادھو کی بیوی بن کر ان کے گھر آ جاتی ہے۔ وہ دن رات محنت کرتی ہے، ان کا پیٹ پالتی ہے۔ دونوں باپ بیٹے بیٹھے کی روٹی کھاتے اور اکڑ دکھاتے ہیں۔ سبھی سے ان کا رویہ رعونت آمیز رہتا ہے:

> ''جب سے وہ آئی یہ دونوں اور بھی آرام طلب اور آلسی ہو گئے تھے بلکہ کچھ اکڑنے بھی لگے تھے۔ کوئی کام کرنے کو بلاتا تو بے نیازی کی شان سے دوگنی مزدوری مانگتے۔''

ان بُرائیوں کے علاوہ ان میں انسانی ہمدردی کے جذبے کا فقدان بھی نظر آتا ہے۔ بدھیا جیسی قریب ترین عزیز کے دُکھ درد سے بھی وہ متاثر نہیں ہوتے اور نہ اس کی بے کراں اذیت میں اندر جا کر دیکھنے کی زحمت گوارا کرتے ہیں۔ دونوں

کو دھڑ کا لگا رہتا ہے کہ کہیں ایک کی غیر موجودگی میں دوسرا سارے آلو چٹ نہ کر جائے--- لیکن افسانے کا یہ ابتدائی تاثر زیادہ دیر قائم نہیں رہ پاتا ہے۔ معمولی غور و فکر اس تاثر کو زائل کر دیتا ہے۔ دونوں کی باتوں سے ان کی ذہنی کیفیت چھپی نہ رہ پاتی۔ مزاج میں رچی بسی بے چارگی اور بے کسی، اس کا ''دردناک'' لہجہ ظاہر کر دیتا ہے:

''مرنا ہے تو جلدی مر کیوں نہیں جاتی۔''

بدھیا کی تکلیف اس کے لیے نا قابلِ برداشت ہوتی ہے:

''مجھ سے تو اس کا تڑپنا اور ہاتھ پاؤں پٹکنا نہیں دیکھا جاتا۔''

اس پر گزرنے والی ہیجانی کیفیت اور قلبی واردات کہ تنگدستی اور مفلسی میں کفِ افسوس مَلنا تو ممکن ہے مگر ''دوا دارو'' کا بندوبست ممکن نہیں، اس بات سے ظاہر ہو جاتی ہے:

''میں سوچتا ہوں کوئی بال بچہ ہو گیا تو کیا ہوگا۔ سونٹھ، گڑ، تیل کچھ تو نہیں ہے گھر میں۔''

ایک طرف کربناک چیخوں کا سامنا ہوتا ہے تو دوسری طرف بھوک کی شدّت کا۔ بھوک مٹانے کا سامان موجود ہوتا ہے لیکن بدھیا کو تکلیف سے نجات دلانے کا کوئی ذریعہ نہیں ہوتا ہے۔ یوں بھوک کا احساس تمام صعوبتوں پر غالب آجاتا ہے۔ یہ بھوک کا ہی اثر تھا کہ جلتے ہوئے آلو حلق سے اُتارتے چلے گئے۔ کیوں کہ:

''کل سے کچھ نہ کھایا تھا۔ اتنا صبر نہ تھا کہ انھیں ٹھنڈا ہونے دیں۔''

افلاس کے زیرِ سایہ پنپنے والی محرومیوں کا اندازہ مادھو کی اس بات سے بھی ہو جاتا ہے کہ:

''آج جو بھوجن ملا وہ کبھی عمر بھر نہ ملا تھا۔''

اس کے باوجود ان کے پیٹ بھرے ہوتے تو وہ کھانے کا بچا ہوا سامان سنبھال کر

رکھنے کی کوئی ضرورت محسوس نہ کرتے اور مادھو''پوریوں کا پتّل اُٹھا کر ایک بھکاری کو'' دے دیتا ہے۔ آخر میں بدھیا کی موت پر اپنے خیالات کا اظہار وہ روتے ہوئے اس طرح کرتا ہے:

''بچاری نے جندگی میں بڑا دُکھ بھوگا۔ مری بھی کتنا دکھ جھیل کر۔''

اس ایک جملے میں جس بیچارگی، اپنائیت اور مجبوری کا احساس دم توڑتا ہوا دکھائی دیتا ہے وہ مادھو کے قلبی کرب کا پتہ دیتا ہے۔

گھیسو مادھو کے مقابلے میں کہیں زیادہ جہاں دیدہ ہے۔ ساٹھ سالوں میں بے شمار زخموں کو جھیل کر وہ دُنیاوی آلام کا خاصہ تجربہ رکھتا ہے، اس کو بھی بدھیا کی تکلیف کا پورا احساس ہے۔ اس کی پنہاں قلبی اذیت اس کی باتوں سے ظاہر ہو جاتی ہے:

''معلوم ہوتا ہے بچے گی نہیں۔ سارا دن تڑپتے ہو گیا۔ جا دیکھ تو آ۔''

بُدھیا کی تکلیف سے متاثر ہو کر وہ مادھو کو ڈانٹتے ہوئے کہتا ہے:

''تو بڑا بے درد ہے بے! سال بھر جس کے ساتھ جندگانی کا سُکھ بھوگا اُسی کے ساتھ اتنی بے وپھائی۔''

گھیسو سماج کے رکھ رکھاؤ سے بخوبی واقف ہے۔ اس کو یہ واقفیت ذاتی تجربوں سے حاصل ہوئی ہے۔ اس کے نو بچے ہوئے۔ ان مواقع پر اسے جن مراحل سے دوچار ہونا پڑا وہ سب اُس کی یادداشت میں محفوظ ہیں۔ مادھو اپنے ہونے والے بچے کی جانب سے فکر مند ہوتا ہے تو وہ اس کو سمجھاتے ہوئے کہتا ہے:

''سب کچھ آ جائے گا۔ بھگوان بچہ دیں تو۔ جو لوگ ابھی ایک پیسہ نہیں دے رہے ہیں وہ تب بلا کر دیں گے۔ میرے نو لڑکے ہوئے۔ گھر میں کبھی کچھ نہ تھا مگر اسی طرح ہر بار کام چل گیا۔''

وہ زمانے کی اونچ نیچ دیکھے ہوئے ہے۔ انسانوں کی فطرت، مہذب سماج کی ظاہر

داری اور کھوکھلے پن کو جانتا ہے۔اس کا ایسے سماج پر اعتقاد جواُن کی موجودہ حالت کا ذمہ دار ہے، قابلِ توجہ اور باعثِ غور وفکر ہے کیوں کہ یہی اعتماد کسی حد تک اس کے طرزِ عمل کا ذمہ دار بھی ہے:

''تو کیسے جانتا ہے کہ اسے کپھن نہ ملے گا۔تو مجھے ایسا گدھا سمجھتا ہے۔ میں ساٹھ سال دُنیا میں کیا گھاس کھودتا رہا ہوں----اس کو کپھن ملے گا اور اس سے بہت اچھا ملے گا جو ہم دیتے۔ وہی لوگ دیں گے جنھوں نے اب کی دیا۔ ہاں وہ روپئے ہمارے ہاتھ نہ آئیں گے اور اگر کسی طرح آجائیں تو پھر ہم اسی طرح یہاں بیٹھے پئیں گے اور کپھن تیسری بار ملے گا۔''

دونوں کا مذہبی قدروں پر یقینِ کامل ہے۔ مادھو بھگوان کو مخاطب کرتے ہوئے کہتا ہے کہ ''تم انتر جامی ہو'' اور گھیسو کا یہ کہنا ہے کہ ''ہماری آتما پرسَن ہو رہی ہے تو کیا اسے پُن نہ ہوگا۔'' اس بات کی علامت ہے کہ نیکی اور دان پُن کا تصور ان کے یہاں موجود ہے۔ مُہذب سماج کے غیر انسانی سلوک نے ان کو ذہنی کشمکش میں مبتلا کر رکھا ہے لیکن ان کے اس یقین کو متزلزل نہیں کر سکا ہے۔ مسلسل حق تلفیاں اور غیر منصفانہ رویّہ ان کی فکر پر اثر انداز ہوا ہے:

''ہاں بیٹا بیکنٹھ میں جائے گی۔ کسی کو ستایا نہیں، کسی کو دبایا نہیں۔ مرتے وقت ہماری جندگی کی سب سے بڑی لالسا پوری کر گئی۔ وہ نہ بیکنٹھ میں جائے گی تو کیا یہ موٹے موٹے لوگ جائیں گے جو گریبوں کو دونوں ہاتھوں سے لوٹتے ہیں اور اپنے پاپ کو دھونے کے لیے گنگا میں جاتے ہیں اور مندر میں جَل چڑھاتے ہیں۔''

ان کے پیٹ بھرے ہوتے ہیں تو وہ بھی عام انسانوں کی طرح دُنیا کو برتنے کی

کوشش کرتے ہیں۔ مادھو بھکاری کو کھانے کو بچا سامان دے دیتا تو گھیسو بھکاری سے کہتا ہے:

''لے جا۔ کھوب کھا اور اسیر باد دے۔ جس کی کمائی ہے وہ تو مرگئی تیرا اسیر باد اُسے جرور پہنچ جائے گا۔ روئیں روئیں سے اسیر باد دے بڑی گاڑھی کمائی کے پیسے ہیں۔''

ان کے ذہنوں میں بھی آخرت کا تصور پوری طرح جلوہ گر ہے۔ اس اعتبار سے گھیسو کا مادھو کو سمجھانا عام انسانوں کی طرح قابلِ توجہ ہے:

''کیوں روتا ہے بیٹا۔ کھُس ہو کہ وہ مایا جال سے مُکت ہو گئی، جنجال سے چھوٹ گئی۔ بڑی بھاگوان تھی جو اتنی جلدی مایا موہ کے بندھن توڑ دیے۔''

'کفن' کا عمیق مطالعہ یہ واضح کرتا ہے کی گھیسو اور مادھو کے کردار غیر فطری، غیر حقیقی یا غیر انسانی نہیں ہیں بلکہ یہ پریم چند کی بے پناہ قوتِ مشاہدہ کا نتیجہ ہیں۔ دونوں کرداروں کا وجود مسلسل ناکامی، حقارت، توہین اور تضحیک کا پتہ دیتا ہے۔ یہ دونوں کچلے ہوئے پسماندہ طبقہ سے تعلق رکھتے ہیں جو بیزاری، جذباتی بغاوت اور استحصالی اقدار کے تئیں منفی ردِعمل کے طور پر وجود میں آئے ہیں۔

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ''کفن'' پریم چند کی بڑی کامیاب فنّی تخلیق ہے۔ اس میں ان کا مشاہدہ، فکر، تخیّل، زبان و بیان، فنّی صلاحیتیں معراجِ کمال پر پہنچی ہوئی ہیں۔ فلمی تکنیک پر لکھے اس افسانے کا اندازِ بیان بالکل حقیقی محسوس ہوتا ہے۔ سارے واقعات از اوّل تا آخر ڈرامائی انداز میں بتدریج رونما ہوتے ہیں۔ افسانے کے تمام ضروری اجزاء انتہائی سلیقے سے گُتھے ہوئے ہیں۔ زندگی کی کشمکش اور مسائل ابتدا ہی سے سامنے آتے ہیں اور ان کا تذکرہ رفتہ رفتہ اس طرح آگے بڑھتا ہے کہ پڑھنے والے کی دلچسپی اور تجسّس قائم رہتا ہے۔ تحیّر، خوف، دہشت، رقت اور اسرار کے تمام عناصر اپنے اندر سموئے ہوئے یہ افسانہ اختتام پر اپنا بھرپور

اور مکمل تاثر چھوڑ جاتا ہے۔ یہ تاثر دماغ میں چنگاریاں سی پیدا کر دیتا ہے۔ تاریخ کی تاریک ترین حقیقت پر غور کرنے کے لیے مجبور کرتا ہے کہ کس طرح سماجی شکنجے میں ایک طبقے کو دبایا، کُچلا اور پیسا گیا کہ ان کی ساری شخصیت ہی ٹوٹ پھوٹ کر رہ گئی اور وہ سماج کے لیے ایک مسئلہ بن گئے۔ اس طویل لرزہ خیز داستان کو پریم چند نے بڑے فنکارانہ انداز سے چند سطروں میں قلم بند کیا ہے اور ہندوستانی دیہاتوں میں طبقاتی کشمکش کے استحصال کے نتیجے میں پھیلی افلاس کی کہانی سُنا کر وہ وقت کے نازک ترین مسئلے سے عہدہ برآ ہوئے ہیں۔

●●●

''انگارے''۔۔روایت سے انحراف

اردو افسانے نے جس برق رفتاری کے ساتھ تشکیلی اور تعمیری دور کو عبور کیا ہے اس کی اہم وجوہات میں سے ایک بڑی وجہ یہ بھی ہے کہ اس نے دیگر ترقی یافتہ زبانوں کے افسانوں سے بھرپور استفادہ کیا۔ یہ استفادہ براہ راست بھی رہا اور بالواسطہ بھی۔ ۱۹۳۲ء تک اردو افسانے نے اپنے فنی اور فکری احاطہ کو بڑی حد تک وسیع کرلیا تھا۔ رومانی افسانہ نگار جن کا اسلوبِ بیان افسانے کے قاری کو وقتی مسرت وانبساط میں مبتلا کیے ہوئے تھا، وہ اب کھلی آنکھوں سے مسائل کی طرف دیکھنے لگے تھے۔ اصلاحی مکتبۂ فکر کے افسانہ نگاروں نے بھی اپنا مبلغانہ اندازِ تخاطب بدلا تھا۔ لیکن ''انگارے'' نامی افسانوی مجموعے کی اشاعت نے فن اور فکر کے اس بدلتے ہوئے رجحان میں شدت پیدا کردی۔

سماجی، اقتصادی اور سیاسی حالات اور بدلتے ہوئے افکار اردو افسانہ کو نئے موضوعات سے روشناس کرا رہے تھے۔ فن کا معیار بھی بلند ہو رہا تھا۔ ملک کے عصری مسائل تجزیاتی زاویۂ نظر سے دیکھے جانے لگے تھے۔ فرائڈ کے نفسیاتی مطمحِ نظر کے زیر اثر افسانوں میں شعور و لاشعور کی کشمکش اور جنسی مسائل کو موضوع بنایا جانے لگا تھا۔ زمیندار، تعلقدار اور سرمایہ دار کی مخالفت اردو افسانہ کے آغاز سے ہی موجود تھی مگر رفتہ رفتہ مارکسی خیالات کے تحت سخت الفاظ میں نکتہ چینی کی جانے لگی

تھی۔ سیٹھ ساہوکاروں اور مذہب و سماج کے ٹھیکیداروں کے مظالم بھی بیان کیے جا رہے تھے۔ محنت کش کسانوں ، مزدوروں کی حمایت، غریبوں، بے کسوں سے ہمدردی اور مساوات کا پیغام بھی عام ہو رہا تھا۔ لیکن یہ سب جس رفتار سے ہو رہا تھا اس سے نوجوان فن کار خاص کر وہ حساس افسانہ نگار جو علوم جدیدہ سے آراستہ ہوکر ادب کے میدان میں داخل ہو رہے تھے، مطمئن نہیں تھے۔ وہ موجودہ مسائل کو وسیع تناظر میں دیکھ رہے تھے۔ ان کا کہنا تھا کہ اندھی عقیدت پسندی، مصلحت اندیشی، بے جا تصنع اور تکلف معاشرے کو گھن کی طرح چاٹ رہا ہے۔ بقول ڈاکٹر قمر رئیس:

> ''سیاسی غلامی، بڑھتے ہوئے افلاس، بے رحم سماجی قوانین، بوسیدہ رسم و رواج اور ان کی قیود سے یہ نوجوان ایک کرب انگیز گھٹن محسوس کر رہے تھے۔ اس کے خلاف ان کے وجود میں بیزاری اور نفرت کی آگ سی دہک رہی تھی۔''

لہٰذا انھوں نے اس کے خلاف افسانوی مجموعہ ''انگارے'' کے ذریعے سخت احتجاج کیا۔ ان کے اس انقلابی عمل نے ادب کی بہت سی قدروں کو زیر و زبر کر دیا۔ موضوع اور تکنیک دونوں ہی لحاظ سے اردو افسانہ میں تبدیلی آئی اور یہ تبدیلی بعد کے افسانہ نگاروں کی ایک عام اور مقبول طرز بن گئی۔

''انگارے'' مغرب کے فنی اور فکری نظریوں کی روشنی میں نمودار ہوا تھا۔ اس کے مصنفین اس بات کو بخوبی محسوس کر رہے تھے کہ ملکی مسائل محض اصلاحی مطمح نظر سے حل نہیں ہو سکتے بلکہ اس کے لیے جارحانہ رویہ بھی اختیار کرنا ہوگا۔ اسی انتہا پسندی کے عمل نے ''انگارے'' کی شکل اختیار کی۔ اس مجموعے کے مصنفین نے اپنے افسانوں کا موضوع عصری سماج اور اس کی گھناونی ذہنیت کو بنایا تھا۔ نقاب میں چھپے ہوئے بدصورت چہرے کی نشاندہی کی تھی۔ جنسی بھوک، ذہنی الجھنوں اور شعور و لاشعور کی کشمکش کو اجاگر کیا تھا۔ غرض یہ کہ ملک کے عصری مسائل کا ''انگارے'' بے محابہ اور آزادانہ تخلیقی اظہار تھا۔ اس کے روحِ رواں سید سجاد ظہیر تھے۔ سید سجاد

ظہیر لندن میں بیرسٹری کی تعلیم حاصل کرنے کی غرض سے گئے ہوئے تھے۔ وہ اپنی طالب علمی کے دوران ۱۹۳۱ء میں چھ ماہ کے لیے ہندوستان آئے تو تحفتاً یہ نادر مجموعہ ہندوستانی قاری کے سپرد کر گئے۔

''انگارے'' نومبر ۱۹۳۲ء میں نظامی پریس لکھنؤ سے شایع ہوا۔ اس میں پانچ افسانے سجاد ظہیر کے اس ترتیب سے شامل تھے۔ ''نیند نہیں آتی''، ''جنت کی بشارت''، ''گرمیوں کی ایک رات''، ''دلاری''، ''پھر یہ ہنگامہ''۔ احمد علی کے دو افسانے ''بادل نہیں آتے''، ''مہاوٹوں کی ایک رات'' محمود الظفر کا افسانہ ''جواں مردی'' رشید جہاں کا افسانہ ''دلی کی سیر'' اور انھیں کا ایک مختصر ڈرامہ ''پردے کے پیچھے'' اس میں شامل تھا۔ ''انگارے'' کے منظرِ عام پر آتے ہی تنگ نظر اور استحصال پسند لوگوں نے اس کو فحش قرار دیا اور حکومت سے اس کتاب کو ضبط کر لینے کا مطالبہ کیا۔ اعتدال پسند ادیبوں نے اپیل کی کہ ''انگارے'' کو محض فنی نقطۂ نظر سے پرکھنا چاہیے اور مذہب کو ادب سے دور رکھنا چاہیے۔

مذکورہ عہد کے تناظر میں یہ مجموعہ دراصل اردو افسانے کی تاریخ میں ایک ایسے سنگم کا کام انجام دیتا ہے جہاں پریم چند اسکول کے حقیقت پسندانہ رجحانات اور یلدرم دبستان کے رومانی میلانات مل کر، مغربی فن سے پورا استفادہ کرتے ہوئے ایک جدید اور تابناک صورت میں ظہور پذیر ہوتے ہیں۔ اس میں پہلی بار ہندوستانی مسائل کو مغربی زاویۂ نظر سے دیکھا گیا، بندھے ٹکے اخلاقی اور معاشرتی قوانین اور پرورش پاتی ہوئی ذہنی الجھنوں کو بغیر رو رعایت کے سپاٹ اور دوٹوک لہجے میں بیان کیا گیا ہے۔ اس کے طرزِ بیان میں طنز کی تلخی، جھنجھلاہٹ، ابتذال اور عامیانہ پن کی آمیزش ضرور ہے مگر بحیثیت مجموعی اس نے صاف گوئی کے ساتھ موجودہ مسائل کی طرف بھرپور غور و فکر کی دعوت دی جس کا اعتراف سبھی نے کیا ہے۔ سجاد ظہیر اس کے ہر زاویے پر روشنی ڈالتے ہوئے لکھتے ہیں:

''اس کی ...... بیشتر کہانیوں میں سنجیدگی اور ٹھہراؤ کم اور سماجی

رجعت پرستی اور دقیانوسیت کے خلاف غصہ اور ہیجان زیادہ
تھا۔ بعض جگہوں پر جنسی معاملات کے ذکر میں لارنس اور
جوائس کا اثر بھی نمایاں تھا۔ رجعت پرستوں نے ان کی ان ہی
خامیوں کو پکڑ کر انگارے اور اس کے مصنفین کے خلاف سخت
پروپیگنڈہ کیا۔'' (روشنائی۔۱۹)

انگریز حکومت نے جو جنگِ آزادی کی تحریک سے خوف زدہ تھی، دقیانوسی خیالات اور کٹر پنتھی لوگوں کے واویلا کو بہانہ بنا کر ۲۵ر مارچ ۱۹۳۳ء کے سرکاری گزٹ میں اس کے ضبط کیے جانے کا باضابطہ اعلان کر دیا۔

''انگارے'' کے مصنفین اعلیٰ تعلیم یافتہ اور روشن خیال گھرانوں سے متعلق تھے جیسے سجاد ظہیر کے والد وزیر حسن لکھنؤ کے مشہور سماجی کارکن اور نہایت کامیاب وکیل تھے۔ کرسچین کالج میں تعلیم حاصل کرنے کے دوران اناطول فرانس اور برٹینڈر رسل سجاد ظہیر کے محبوب ترین ادیب تھے، لکھنؤ یونیورسٹی سے بی اے کرنے کے بعد جب وہ اعلیٰ تعلیم کے لیے لندن روانہ ہوئے تو مارکس ازم کے مطالعے میں مصروف تھے۔ سوئٹزر لینڈ میں فرانسیسی زبان و ادب کا مطالعہ کیا اور آکسفورڈ سے بیرسٹری کا امتحان پاس کیا۔ انھوں نے ڈِنمارک ، جرمنی، آسٹریا اور اٹلی کی سیاحت کی۔ ''انگارے'' میں شامل پانچوں افسانے یوروپ کی اسی کھلی فضا میں خلق کیے گئے۔

احمد علی نے دہلی ، لکھنؤ اور علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں تعلیم حاصل کی۔ انگریزی ادب میں ایم اے کیا، وہ ملک کی مختلف یونیورسٹیوں میں انگریزی ادب کی درس وتدریس سے وابستہ رہے۔ رشید جہاں بانی گرلس کالج علی گڑھ کی بیٹی تھیں۔ آزادی اور روشن خیالی ورثے میں ملی تھی۔ وہ پہلی مسلم خاتون تھیں جنھوں نے دہلی سے ایم بی بی ایس کرنے کے بعد میڈیکل پریکٹس شروع کی تھی۔ محمود الظفر نے انگریزی ماحول میں آنکھ کھولی۔ اعلیٰ تعلیم آکسفورڈ میں حاصل کی۔ سماجی کارکن رشید جہاں سے ۱۹۳۴ء میں شادی کی۔

سجاد ظہیر ''انگارے'' کے محرک ہی نہیں بلکہ اہم افسانہ نگار بھی ہیں۔ اس لیے ان پر تفصیلی گفتگو کرنے سے پہلے مجموعہ میں شامل دوسرے افسانہ نگاروں کا جائزہ لینا بہتر ہوگا۔ احمد علی کا افسانہ ''بادل نہیں آتے'' عریانی سے قطع نظر بیانیہ انداز کا اچھوتا افسانہ ہے۔ یہ افسانہ داخلی خود کلامی کی تکنیک پر منحصر ہے۔ افسانہ نگار نے اس میں ایک ایسی عورت کی ذہنی حالت پر روشنی ڈالی ہے جس کی شادی اس کی مرضی کے بغیر بظاہر ایک نیک اور پرہیز گار مولوی سے کر دی جاتی ہے مگر حقیقتاً وہ جنسی لذت پرستی کا شکار ہے اور مجبور عورت محض یہ سوچتی رہ جاتی ہے کہ:

> ''عورت کمبخت ماری کی بھی کیا جان ہے......کام کرے کاج کرے، اس پر طرہ یہ کہ بچے جننا......جی چاہے نہ چاہے جب میاں موئے کا جی چاہا ہاتھ پکڑ کر کھینچ لیا۔''

احمد علی نے اپنے دوسرے افسانہ ''مہاوٹوں کی ایک رات'' میں انسان کی مفلسی، محرومی اور سماجی و معاشرتی مسائل کی بھرپور عکاسی کی ہے۔ بیانیہ انداز میں لکھے ہوئے یہ دونوں افسانے حقیقت نگاری کے ترجمان ہیں۔ ان دونوں افسانوں کا مواد انھوں نے سماجی زندگی کے مختلف گوشوں سے حاصل کیا ہے۔ جہاں مذہب، سیاست، سماج اور اخلاق کے نام پر ریاکاری ہوتی ہے، جنسی آسودگی حاصل کی جاتی ہے۔

''انگارے'' میں ایک افسانہ ڈاکٹر رشید جہاں کے شوہر محمود الظفر کا ہے۔ اس کا عنوان ہے ''جوانمردی''۔ یہ افسانہ انھوں نے انگریزی میں لکھا تھا جس کو سجاد ظہیر نے اردو کے قالب میں ڈھالا۔ ''جوانمردی'' میں مرد کے جھوٹے وقار اور کھوکھلی ذہنیت کو بڑے طنزیہ انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ فضا، ماحول اور برتاو کے اعتبار سے اس افسانے کو ادبی حلقہ میں پسند کیا گیا۔

رشید جہاں انقلابی ذہن کی مالک تھیں۔ وہ معاشرے میں واضح تبدیلی لانا چاہتی تھیں۔ اس لیے انھوں نے آزادیٔ نسواں کے تئیں معاصر خواتین افسانہ

نگاروں کی طرح مصالحانہ نہیں بلکہ جارحانہ رویہ اختیار کیا۔ افسانہ ''دلی کی سیر'' میں انھوں نے عورت کی ازدواجی زندگی، اس کی تنہائی اور بے بسی کے خلاف احتجاج کرتے ہوئے اس کی گھٹی گھٹی زندگی اور مرد کے حاکمانہ رویے کو اجاگر کیا ہے۔ اس مختصر افسانے کا سارا عمل علامتی معلوم ہوتا ہے۔ دلی ریلوے اسٹیشن کے پلیٹ فارم پر ایک برقع پوش عورت اپنے سامان کو سنبھالے بیٹھی ہے اور اپنے آپ کو متعدد مردوں کی نگاہوں سے بچانے کا جتن کر رہی ہے۔ اس کا شوہر اپنے کسی دوست کے ساتھ باہر جاتا ہے اور وہاں سے کھانا کھا کر واپس آتا ہے اور بیوی سے دریافت کرتا ہے کہ اگر تمھیں بھوک لگی ہو تو تمہارے لیے کچھ پوری وغیرہ لے لوں۔ بیوی کو اس کی یہ بے اعتنائی اور نظر انداز کیے جانے کی صورتِ حال ناگوار گزرتی ہے۔ وہ نہ صرف کھانے سے انکار کر دیتی ہے بلکہ دلی کی سیر سے بھی۔ برابری کے اس تصور اور باعزت برتاؤ کے اس احساس کو پہلی بار رشید جہاں نے نہایت خوبی سے اجاگر کیا۔ یہ عزم ان کے ڈرامہ ''پردے کے پیچھے'' میں بھی نظر آتا ہے۔ ایک ایکٹ کے اس ڈرامے کے دو مرکزی کردار، آفتاب بیگم اور محمدی کے ہیں۔ ان کرداروں کی نفسیاتی الجھنوں کے ساتھ ان کے سوچنے، سمجھنے اور عمل کرنے کے ڈھنگ کو اس طرح پیش کیا گیا ہے کہ مسلم گھرانوں کی اندرونی زندگی کے تکلیف دہ حقائق قاری کے سامنے ہوتے ہیں۔

جیسا کہ پہلے عرض کر چکا ہوں کہ سجاد ظہیر اس مجموعے کے اہم افسانہ نگار ہیں۔ ان کے پہلے افسانے ''نیند نہیں آتی'' کا آغاز رات کی خاموش تاریکی کے ایک منظر سے ہوتا ہے۔ ذہن میں گھڑ گھڑ، تخ تخ، چٹ چٹ کی آواز دستک دیتی ہے۔ بند دریچے کھلنے شروع ہوتے ہیں۔ پہلی تصویر میں اکبر بھائی اور اُن کا دوست اُبھرتے ہیں۔ تو، تو، میں، میں، کی تکرار۔ ''خدا سب کچھ کرے، غریب نہ کرے'' کا احساس، ٹپ، ٹپ کھٹ۔ دوسری تصویر لکھنؤ کی ہے۔ موسلا دھار بارش پھر امین الدولہ پارک۔ مہاتما گاندھی کے آنے کا انتظار۔ بادشاہ علی کے جوتے کی چوری، مہر

کا جھگڑا۔ موجل اور معجل کی بحث۔ اماں کی باتیں۔ اُن کی کھانسی، سینے کی گھر گھراہٹ جیسے کسی پُرانے کھنڈر میں لُو چلنے کی آواز۔ خون تھوکتی ہوئی ماں جو بس پلنگ پر لیٹی رہی۔ ایک مہینہ، دو مہینہ، تین مہینہ۔ ایک سال، دو سال، سو سال، ہزار سال۔ برق رفتاری سے بدلتے ہوئے مناظر سے قاری حیران رہ جاتا ہے۔ وہ ابھی شاعر کی مفلسی اور تنگ دستی کا احساس بھی نہ کر سکا تھا کہ بیوی کی حیثیت لونڈی جیسی ہو جاتی ہے۔ خون کا سمندر ٹھاٹھیں مارتا ہے۔ چار برس کے بچے کو سزا کس جرم کی مل رہی ہے؟ خیال اس طرف منتقل ہوا ہی تھا کہ قیامت کا سماں، جہنم کا دہلا دینے والا منظر اور پھر ٹن ٹن ٹن ...... افسانہ ختم۔

قاری پہلی نظر میں ہی اندازہ لگا لیتا ہے کہ یہ افسانہ روایتی انداز سے الگ ہٹ کر خلق کیا گیا ہے۔ اس میں نہ تو پلاٹ کی ترتیب ہے اور نہ ہی کردار کی کوئی خاص اہمیت بلکہ مختلف واقعات کو کولاژ کی شکل میں صفحۂ قرطاس پر منتقل کر دیا گیا ہے۔ خلط ملط واقعات یا مناظر کا آپس میں کوئی ربط نہیں ہے۔ سنجیدہ قاری کو ان گڈ مڈ سروں کو ترتیب دیتے ہوئے تسلسل میں لا کر خود نتیجہ اخذ کرنا پڑتا ہے۔ مختلف النوع واقعات سے گڈ مڈ پیکر خلق کرنا اور پھر ان پیکروں کو کسی ایک حاوی پیکر میں ضم کرنا بلا شبہ اردو افسانے میں ایک نیا فنی اور تخلیقی تجربہ تھا۔

''جنت کی بشارت'' میں سجاد ظہیر لکھنؤ کو مرکز و محور بناتے ہوئے افسانے کا آغاز اس طرح کرتے ہیں:

> ''یہ اس زوال کی حالت میں بھی علوم اسلامیہ کا مرکز ہے ......
> مگر بدقسمتی سے دو فرقے جن کے مدارس لکھنؤ میں ہیں، ایک
> دوسرے کو جہنمی سمجھتے ہیں۔''

کیوں سمجھتے ہیں؟ اس غیر ضروری تنازعہ کی جانب توجہ دیے بغیر وہ اُن طلباء اور اساتذہ کی نشاندہی کرتے ہیں جن کے چہروں سے تقدس اور زہد ٹپکتا ہے اور جن کے بارے میں افسانہ نگار کہتا ہے کہ ''ان کے ایک ایک بال کو حُوریں اپنی آنکھوں

سے ملیں گی۔'' ایسا ہی ایک کردار مولوی محمد داؤد کا ہے جو برسوں سے ایک مدرسے میں درس دیتے ہیں اور اپنی ذہانت کے لیے مشہور ہیں۔ تجاہل عارفانہ سے کام لیتے ہوئے افسانہ نگار نے اس کردار کو شعوری طور پر طنز کا ہدف بنایا ہے۔ آٹھ بچوں کے باپ ہونے کے باوجود وہ بیوی کے ورغلانے میں نہیں آتے ہیں کیونکہ ایسے موقع پر انھیں ''حوا کی آرزو، آدم کا پہلا گناہ، زلیخا کا عشق، یوسف کی چاک دامانی'' یاد آجاتی ہے:

> ''میرے بندے ہم تجھ سے خوش ہیں! تو ہماری اطاعت میں تمام زندگی اس قدر محو رہا کہ کبھی تو نے اپنی عقل اور اپنے خیال کو جُنبش تک نہ دی جو دونوں شیطانی طاقتیں اور کفر والحاد کی جڑ ہیں۔ انسانی سمجھ، ایمان واعتقاد کی دشمن ہے۔ تو اس راز کو خوب سمجھا اور تو نے کبھی نورِ ایمان کو عقل کے زنگ سے تاریک نہ ہونے دیا، تیرا انعام جنّتِ ابدی ہے جس میں تیری خواہش پوری کی جائے گی۔''

مُصنّف کی خوبی یہ ہے کہ اُس نے اندھی عقیدت مندی، توہم پرستی، جدید علوم وفنون سے بیگانگی وغیرہ پر براہ راست ضرب لگانے کے بجائے، زہر سے بجھی ہوئی زبان سے ایک ایک لفظ تول کر جنّت کی بشارت کا اعلان کر دیا۔ یہاں عام قاری، مولوی محمد داؤد جیسے مذہبی شخص پر طنز سے جز بز ہو سکتا ہے لیکن غور سے پڑھنے والا اِس زیریں پیغام کو پڑھ لیتا ہے کہ مولوی محمد داؤد جیسے لوگوں کے لیے جنت محض حوروں کا دل خوش کرنے والا ایک تصوّر ہے۔ طنز کا ایک دوسرا پہلو اُس کشمکش میں مضمر ہے جو نیند اور بیداری، آدمی کے حقوق اور اللہ کی عبادت کے مابین جاری ہے۔ نیند اور بیوی سے روگردانی کر کے مولوی صاحب اپنی روحانی اور اخلاقی فتح پر خوش ہیں لیکن فطرت کو اس آسانی سے نہیں دبایا جا سکتا۔ افسانے میں حقیقی زندگی اور موہوم روحانیت کے ٹکراؤ کی کئی جہتیں ہیں۔ مصنف کے عقائد سے متعلق طنزیہ

رویّے سے افسانے کو نقصان ہی ہوا ہے۔ اِس امر پر بغیر طنز کے بھی پلاٹ میں انسانی فطرت کے بعض گوشوں کو پیش کرنے کی گنجائش تھی کیونکہ فکشن میں براہِ راست کے بجائے بالواسطہ بات زیادہ تخلیقی تصوّر کی جاتی ہے۔

افسانہ ''گرمیوں کی ایک رات'' میں نہ صرف پلاٹ ہے بلکہ ارسطو کے المیہ کے پلاٹ کی طرح وحدتِ عمل اور وحدتِ وقت دونوں کا پابند پلاٹ ہے۔حتیٰ کہ وحدتِ مقام تک کا بڑی حد تک التزام بھی کیا گیا ہے۔کہانی کا سارا عمل ایک پارک سے ایک سنیما تک مرکزی کردار کی چہل قدمی پر محیط ہے جو کچھ واقعات پیش آتے ہیں، اِسی سیر کے دوران رونما ہوتے ہیں اور کہانی کا انجام بھی فیصلہ کن نوعیت کا ہے یعنی کہ مرکزی کردار اپنے امیر دوست کے ساتھ چلا جاتا ہے اور وہ مُفلس چپراسی منہ تکتا رہ جاتا ہے، جس کی مدد مرکزی کردار کر سکتا تھا۔تین طبقوں کی اس کہانی کے فوکس میں متوسط طبقہ ہے جو نچلے طبقے سے اپنے آپ کو مشناخت (Identify) نہیں کرتا اور اوپری طبقہ کی دوستی اور رفاقت کو اپنے لیے فخر تصوّر کرتا ہے۔ افسانے کے کینوس پر جو منظر اُبھرتا ہے وہ امین آباد پارک کا ہے جہاں منشی برکت علی عشاء کی نماز پڑھ کر چہل قدمی کی غرض سے آئے ہوئے ہیں۔ جیب میں ایک روپیہ ہے جو بطورِ رشوت ملا ہے۔ذہن میں طرح طرح کے خیالات آتے ہیں کہ اچانک اُن کے دفتر کا چپراسی جُمن ایک سوالی بن کر سامنے آن کھڑا ہوتا ہے ''منشی جی اگر آپ اس وقت مجھے ایک روپیہ قرض دے سکتے ہوں تو میں ہمیشہ......'' جملہ پورا ہونے سے پہلے ہی منشی جی اُٹھ کھڑے ہوئے۔ انکار اور اصرار کے جواز کے ساتھ دونوں چلتے ہوئے قیصر باغ کے سنیما ہال تک پہنچ جاتے ہیں۔ اتنے میں فلم ختم ہوتی ہے اور اندر سے نکلنے والوں میں اُن کے کالج کا ایک پُرانا ساتھی مل جاتا ہے جس کے ہمراہ وہ مُجرا سننے چل دیتے ہیں:

> ''.........پُرانا دوست، موٹر کی سواری، گانا ناچ، جنّت نگاہ، فردوس گوش، منشی جی لپک کر موٹر میں سوار ہو لیے۔ جُمن کی

طرف اُن کا خیال بھی نہ گیا۔ جب موٹر چلنے لگی تو انھوں نے
دیکھا کہ وہ وہاں اسی طرح چپ کھڑا ہے۔''

یہ اختتامی جملے اِس حقیقت کی طرف اشارہ کرتے ہیں کہ ہر شخص کو مختلف اوقات میں کہیں نہ کہیں یہ فیصلہ کرنا پڑتا ہے کہ وہ اپنے ضمیر کی بات مانے یا نفس کی۔ نفس بہر حال ایک زبردست قوت ہے جس کا ضمیر پر حاوی ہوجانا بھلے ہی افسوسناک ہو لیکن باعثِ حیرت نہیں ہے۔

''دُلاری'' ایک نسبتاً پرانی وضع کا افسانہ ہے جس میں پلاٹ، وقت کے تسلسل کا تابع ہے۔ بظاہر یہ ایک سیدھی سادی بے سہارا لونڈی کی کہانی ہے جو شیخ ناظم علی کے گھر میں پرورش پاتی ہے اور اُن کے بڑے بیٹے کاظم علی کے ورغلانے پر اپنا سب کچھ اُس پر نثار کردیتی ہے لیکن جب اُسے معلوم ہوتا ہے کہ کاظم کی دُلہن آنے والی ہے تو وہ گھر سے غائب ہوجاتی ہے۔ کافی دنوں کے بعد کاظم کے ضعیف ملازم کے کہنے پر واپس آتی ہے۔ سبھی اُس پر لعن طعن کرتے ہیں جسے وہ برداشت کرتی ہے لیکن جب کاظم اپنی ماں سے کہتا ہے کہ ''امی خدا کے لیے اس بدنصیب کو اکیلی چھوڑ دیجئے وہ کافی سزا پاچکی ہے۔'' تو اُس کی قوتِ برداشت ختم ہوجاتی ہے:

''اِس آواز کے سننے کی تاب نہ لاسکی۔ اُس کی آنکھوں کے سامنے وہ سماں پھر گیا جب وہ اور کاظم راتوں کی تنہائی میں یکجا ہوتے تھے۔ جب اس کے کان پیار کے لفظ سننے کے عادی تھے۔ کاظم کی شادی اس کے سینے میں نشتر کی طرح چبھتی تھی۔ اسی خلش، اسی بیدلی نے اُسے کہاں سے کہاں پہنچا دیا، اور اب یہ حالت ہے کہ وہ بھی یوں باتیں کرنے لگے! اس روحانی کوفت نے دُلاری کو اُس وقت نسوانی حمیت کا مجسمہ بنا دیا۔ وہ اُٹھ کھڑی ہوئی اور اُس نے سارے گروہ پر ایک ایسی نظر ڈالی کہ ایک ایک کرکے سب نے ہٹنا

شروع کیا۔ مگر یہ ایک مجروح، پُر شکستہ چڑیا کی پرواز کی آخری
کوشش تھی۔ اُس دن، رات کو وہ پھر غائب ہوگئی۔"

کاظم کے ترس کھانے سے دُلاری کی انا کو ایسی ٹھیس پہنچتی ہے کہ وہ قابلِ رحم زندگی سے طوائف بن کر زندہ رہنا بہتر سمجھتی ہے۔ افسانوی ادب کی تاریخ پر غور کیا جائے تو یہی وہ زمانہ ہے جب فرائڈ کے نقطۂ نظر کے تحت اردو میں نفسیاتی افسانے لکھنے کا رواج عام ہوا۔ اس مطمحِ نظر کو فروغ دینے کی پہل بھی سجاد ظہیر نے کی۔ اُنھوں نے جس طرح دُلاری کے معصوم جذبات، غیرت اور حمیّت کو اُجاگر کیا ہے اور نفسیاتی نقطۂ نظر سے اس کے طرزِ عمل کا تجزیہ کیا ہے وہ اردو افسانہ کی تاریخ میں اس قسم کے مظلوم نسوانی کرداروں کے نفسیاتی مطالعہ میں سنگِ میل کی حیثیت رکھتا ہے۔

"پھر یہ ہنگامہ......" کا آغاز مذہب، عقل اور ایمان کی تعریف سے ہوتا ہے جس میں یہ بیان کیا جاتا ہے کہ مذہب، عقل اور ایمان ایک اندرونی کیفیت ہے۔ اس منطقی بحث کا مقصد کیا ہے؟ یہ سوچنے سے پہلے ہی گومتی کے کنارے بنے ایک چھوٹے سے مندر، گھاٹ، بھیڑ، منتر، ڈبکیوں وغیرہ کا نظارہ اور پھر اُن کے مسمار ہوجانے، کھنڈرات میں تبدیل ہو جانے کا اشارہ ملتا ہے۔ قاری ابھی اس فضا سے مانوس بھی نہیں ہونے پاتا کہ ایک نیا واقعہ، کلّو کے جوان لڑکے کو سانپ سے ڈسنے کا بیان ہوتا ہے۔ رقّت کے اس ماحول سے افسانہ اچانک عشق کی سرمئی وادیوں میں کھو جاتا ہے۔ حامد اپنی رشتہ کی بہن سلطانہ پر عاشق ہو جاتا ہے مگر سلطانہ کی والدہ کو حامد کی ماں کی صورت سے نفرت تھی اس لیے شادی کے پیغام کو ردّ کر دیا جاتا ہے، یہ جانتے ہوئے کہ لڑکا خاندانی ہے۔ برسرِ روزگار ہے، سعادت مند ہے۔ آخر کار عشق صادق رنگ لاتا ہے۔ رُوٹھے ہوئے من جاتے ہیں اور حامد میاں کی سلطانہ بیگم سے شادی ہو جاتی ہے۔ بارہ صفحات پر مشتمل یہ افسانہ جو خود کلامی سے شروع ہوا تھا، یہیں پر ختم نہیں ہو جاتا بلکہ پچھلے واقعات کا عکس ایک بار پھر اُبھرتا ہے۔ مخصوص و مانوس فضا اور بیان کا عادی ذہن چھوٹے چھوٹے واقعات،

ہر لمحہ بدلتے ہوئے منظر اور بے ربط جملوں کو جوڑنے کی کوشش کرتا ہے کہ شاید کوئی منطقی ربط بن سکے اور اُلجھی ہوئی ڈور کا سرا اُس کے ہاتھ آجائے۔

افسانے کا عنوان قابلِ توجہ ہے جو غالب کی مشہور غزل ''دلِ ناداں تجھے ہوا کیا ہے'' کے قطعہ بند اشعار (پھر یہ ہنگامہ اے خدا کیا ہے؟) سے لیا گیا ہے۔ یہ کہنا مشکل ہے کہ سجاد ظہیر نے یہ عنوان محض خیال کی رو میں قائم کرلیا یا ان کے پیش نظر غالب کے شعر کی خیال انگیز معنویت تھی۔ کہ اس غزل میں شوخی اور ظرافت کے پیرایے میں جو سوالات اٹھائے گئے ہیں اُن میں خدا کی قدرت کے مقابل فطرت، آدمی اور آدمی کی خود نمائی کو حریفانہ قوت کے طور پر دکھایا گیا ہے جن کی جلوہ خیزی کے باعث عقل عاجز اور حیران ہے۔ عنوان کے انتخاب کا افسانہ پر کچھ نہ کچھ اثر ضرور پڑتا ہے۔ سوال یہ ہے کہ سجاد ظہیر کے افسانے میں زندگی پر فلسفیانہ غور وفکر کا کوئی پہلو نکلتا ہے یا نہیں اور اگر اس قسم کا کوئی عنصر ہے تو وہ غالب کے اشعار کے تناظر سے مماثل ہے یا مختلف۔ سجاد ظہیر نے مثلاً خواجہ میر درد کے اس مشہور شعر سے اپنے افسانے کا عنوان لیا ہوتا ؂

زندگی ہے یا کوئی طوفان ہے
ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے

تو افسانے سے ہماری توقعات دوسری طرح کی ہوتیں۔ 'پھر یہ ہنگامہ......' میں آزاد تلازموں کی رَو فکر کا ایک محور یقیناً قائم کرتی ہے جو زندگی کی سنگدلی اور سفا کی اور اس کے مقابل اجل زدہ آدمی کی بے بسی اور شکست سے لے کر انسانی سماج میں نا انصافی اور انسانوں کے باہمی سلوک میں خود غرضی اور بے رحمی کے شدید احساس سے عبارت ہے۔ سب سے بڑھ کر زندگی کے تجربے کا بے سروپا اور تقریباً نا قابلِ فہم ہونا منطق کی شکست اور آدمی کی مایوسی کو نا گزیر بنا دیتا ہے۔ غالب کے مذکورہ شعر میں حیرت لطف کا سرچشمہ ہے اور سجاد ظہیر کے افسانہ میں حیرت ایک کبھی نہ ختم ہونے والے دُکھ کی طرف لے جاتی ہے۔ دلچسپ بات یہ ہے کہ افسانہ کا مجموعی تاثر

''ہم تو اس جینے کے ہاتھوں مر چلے'' سے زیادہ قریب ہے۔ افسانہ میں در پردہ جو سوال اُبھرتا ہے وہ اقبال کی نظم ''لینن خدا کے حضور میں'' کے اس مصرع کی یاد دلاتا ہے۔

'تو کونسی دنیا کا خدا ہے؟'

پروفیسر جمیل جالبی نے حسن عسکری کے افسانہ ''حرام جادی'' اور ''چائے کی پیالی'' کے حوالہ سے اپنے ایک مضمون میں لکھا ہے۔

> ''شعور کی رو، وہ بنیادی تکنیک ہے جسے عسکری نے نہ صرف متعارف کرایا بلکہ نہایت خوبی سے بنھا کر اردو فکشن کے لیے نیا راستہ کھولا''۔ (تنقید اور تجزیہ۔ ص ۱۰۳)

پروفیسر جمیل جالبی کی اس رائے سے پوری طرح اتفاق نہیں کیا جا سکتا کیونکہ انھوں نے دو باتوں کو یکجا کر دیا ہے------

۱۔ شعور کی رو سے متعارف کرانا

۲۔ نہایت خوبی سے بنھا کر اردو فکشن کے لیے نیا راستہ کھولنا۔

دوسری بات تسلیم کی جاسکتی ہے لیکن پہلی بات سے اس لیے اتفاق نہیں ہو سکتا کہ سجاد ظہیر نے حسن عسکری کے دونوں افسانوں کے شائع ہونے سے تقریباً آٹھ سال پہلے اردو قاری کو شعور کی رَو سے واقف کرادیا تھا۔ وہ نہ صرف اس تکنیک سے واقف تھے بلکہ انھوں نے اس تکنیک کو سمجھا اور اپنے افسانوں میں برتا۔ انھوں نے اس سلسلے میں جوائس کے مشہور ناول ''یولیسیز' سے بطور خاص استفادہ کیا جس کا اعتراف فکشن کے اکثر ناقدین نے کیا ہے۔ دراصل جوائس کے یہاں شعور کی رو کے پیش کرنے کے مختلف طریقے نظر آتے ہیں لیکن سجاد ظہیر نے جوائس کی دو ایک تدبیروں سے بطور خاص کام لیا ہے۔ مثلاً انھیں آزاد تلازمۂ خیال کے ذریعے ایک لفظ یا خیال سے دوسرا لفظ یا خیال سُوجھتا چلا جاتا ہے اور وہ اپنی بات کو بڑھانے کے لیے اکثر قافیوں کا سہارا لیتے ہیں۔ 'نیند نہیں آتی' کا مندرجہ ذیل اقتباس ملاحظہ

کیجیے:

''واہ واہ! مصلحتِ خداوندی، خداوندی اور رنڈی اور بھنڈی۔ غلط بھن ڈی ہے۔ بھنڈی تھوڑی ہے۔ میاں اکبر! اتنا بھی اپنی حد سے نہ باہر نکل چلے۔ اور کیا ہے؟ بحرِ رجز میں ڈال کے بحر رمل چلے، بحرِ رمل چلے، خوب! وہ طفل کیا گرے جو گھٹنوں کے بل چلے۔ انگور کھٹے! آپ کو کھٹاس پسند ہے؟''

غور کیجیے وہ کردار جسے نیند نہیں آرہی، بستر پر لیٹا ہے...... اور اس کا شعور آزاد تلازمۂ خیالات کے تحت رواں ہے۔ قافیے کی صوتی مناسبت سے 'خداوندی' پھر رنڈی اور اُس کے بعد بھنڈی یاد آتی ہے۔ کردار سوچتا ہے کہ وہ کہاں سے کہاں چلا گیا چنانچہ 'حد' کا تلازمہ قائم ہوتا ہے۔

''انگارے'' میں شامل ایک اور مصنف احمد علی نے اپنے افسانے 'بادل نہیں آتے' میں شعور کی رَو کا استعمال کیا ہے۔ انھوں نے بھی وہی تکنیک اختیار کی جو سجاد ظہیر نے کی یعنی ایک طرح سے دونوں پر یولیسیز کے مخصوص طریقۂ کار کا اثر بہت واضح ہے لہٰذا جمیل جالبی کا یہ کہنا دُرست نہیں کہ اردو فکشن کو شعور کی رَو سے عسکری نے متعارف کرایا۔ ہاں یہ ضرور ہے کہ حسن عسکری نے شعور کی پیش کش میں دوسری اور بھی تدابیر کا استعمال کیا جو جو اُس کے یولیسیز میں موجود ہیں چنانچہ 'حرامجادی' یا 'چائے کی پیالی' ایسے افسانے ہیں جن میں شعور کی رو کی تکنیک زیادہ اُبھر کر اور نکھر کر سامنے آتی ہے۔ حسن عسکری نے داخلی خود کلامی کے علاوہ منقول خود کلامی سے کام لیا ہے اور راوی کا جستہ جستہ بہت مختصر سہی لیکن تبصرہ موجود ہے۔ جبکہ سجاد ظہیر کے افسانے 'نیند نہیں آتی' میں صرف داخلی خود کلامی کا استعمال ہوا ہے۔ یہی صورت احمد علی کے افسانے ''بادل نہیں آتے'' کی بھی ہے۔ اس میں بھی پورے کا پورا افسانہ کردار کے ذہن میں واقع ہوتا ہے۔ یہ افسانہ بھی صرف داخلی خود کلامی پر منحصر ہے۔ ''نیند نہیں آتی'' میں خارجی وقت غائب ہے اور صرف داخلی وقت موجود

ہے جبکہ 'حرامجادی' میں داخلی وقت حاوی ضرور ہے لیکن اس میں خارجی وقت بھی موجود ہے۔ سجاد ظہیر کے دوسرے افسانے 'پھر یہ ہنگامہ......' میں راوی بیان کا سہارا لیتا ہے۔ اس میں داخلی خود کلامی بھی موجود ہے۔ 'نیند نہیں آتی' میں جذباتیت بہت نمایاں ہے جبکہ 'پھر یہ ہنگامہ' میں ایک مخصوص فنی نظم وضبط کا احساس بہت واضح ہے۔

اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ 'انگارے' اپنی نوعیت کا پہلا تجربہ تھا اور سجاد ظہیر پہلے افسانہ نگار، جنھوں نے 'شعور کی رو' کی تکنیک کو اردو میں سب سے پہلے استعمال کیا اور اُسے رواج دیا۔ چونکہ یہ پہلی کوشش تھی اس لیے مذکورہ افسانوں میں یہ تکنیک اپنی تمام نزاکتوں اور باریکیوں کے ساتھ نہیں ملتی۔ سجاد ظہیر نے اس طرز میں لکھنے کے لیے جوائس کی طرح شدید ریاضت بھی نہیں کی اور نہ ہی اُس کی طرح معجزۂ فن کی نمود کے لیے اپنی زندگی کے دس سال صرف کیے تھے۔ پھر بھی فکری اور فنی دونوں نقطۂ نظر سے سجاد ظہیر کے افسانے تاریخی اہمیت کے حامل ہیں کیونکہ ان افسانوں کی اشاعت کے بعد حقیقت اور تخیل، اصلاح اور رومان مل کر بے باک حقیقت نگاری کی بُنیاد ڈالتے ہیں ورنہ اِس سے قبل اردو افسانہ عموماً سیدھے سادے بیانیہ انداز میں ہوتا تھا جس میں زندگی کے پیچیدہ مسائل اور نفسیاتی کشمکش کا اظہار نمایاں نہیں تھا۔ ان افسانوں میں زندگی کے کچھ اہم پہلوؤں سے جان بُوجھ کر چشم پوشی کی جاتی تھی یا کسی نے بہت جسارت کی تو اشارہ کنایہ میں ان کی نشاندہی کردی۔ سجاد ظہیر نے جملہ احتیاطی تدابیر کو تقریباً بالائے طاق رکھتے ہوئے زندگی کے تاریک گوشوں پر روشنی ڈالی۔ بیجا سماجی پابندیوں پر تیر ونشتر چلاتے ہوئے اخلاقی جسارت کا بھی ثبوت دیا۔ افسانہ کے مروّجہ انداز کو، جس میں پلاٹ اور کردار نگاری کو خاص اہمیت حاصل تھی، نظر انداز کرتے ہوئے افسانہ کی مغربی تکنیک کی راہ اپنائی۔ اُن کی نظر میں پلاٹ اور اُس کی ترتیب کو اوّلیت حاصل نہ ہوکر، کردار بلکہ کردار سے بھی زیادہ صورتِ حال کو مرکزیت حاصل تھی۔ انھوں نے طرزِ بیان مختصر مگر جامع اپنایا جس میں محض معنی خیز اشاروں سے کام لیا اور درمیانی کڑیوں کو ملانے

کا سلسلہ قاری کے سپرد کر دیا۔ اس تبدیلی کی وجہ سے اردو افسانے میں ہر قسم کے موضوعات پر بے باکی سے اظہار رائے کے دروازے کھل گئے اور خارجی زندگی کے ساتھ ساتھ باطنی زندگی پر بھی خاطر خواہ توجہ دی جانے لگی۔ اس سے انکار نہیں کہ فنی اعتبار سے سجاد ظہیر کے افسانے بہت پختہ نہیں ہیں۔ شاید اس لیے بھی کہ یہ محض فن کے اظہار کے لیے تخلیق نہیں کیے گئے بلکہ سماجی اسباب و علل تلاش کرنے خصوصاً مسلم معاشرے میں سفید پوشوں کے کردار کو طنز کا ہدف بنانے کے لیے خلق کیے گئے تھے۔ ان میں نعرۂ انقلاب نہیں ہے لیکن مذہب کے غلبہ اور حقوق کی پامالی کے خلاف بیزاری اور احتجاج ضرور ہے---- لیکن کیا یہ اہم بات نہیں ہے کہ سجّاد ظہیر نے مستقبل کے لیے اردو افسانے کی سمت و رفتار کا تعین کر دیا، اور شعور کی رَو کی تکنیک کو استعمال کر کے اردو فکشن کو کولاژ، داخلی خود کلامی، منقول خود کلامی اور آزاد تلازمۂ خیال جیسی فنی تدابیر سے متعارف کرایا۔

●●●

مُعاصر فکشن کی تنقید: زبان کے حوالے سے

ادب اور تخلیق کی ہر صنف، عہد بہ عہد اپنی پہچان کے ذرائع تلاش کرتی ہے۔ فکشن کی تنقید میں بھی ادب کی دیگر اصناف کی طرح روزِ اول سے تجربے ہوتے آ رہے ہیں۔ اس کی روداد ایک صدی کو محیط ہے۔ پریم چند کے عہد کی تنقید مثالیت پسندی پر زور دیتی ہے اور کرداروں کی بُرائی اور اچھائی کو مرکز توجہ بناتی ہے۔ ترقی پسندوں نے فکشن کی تنقید کی اساس سماجی حقیقت نگاری پر قائم کی۔ علامت اور تجریدیت پر اصرار کو ترقی پسندی کا ردِ عمل بھی سمجھا جا سکتا ہے گو کہ جدیدیت کا مطمحِ نظر ذہنی آزادی پر زور تھا۔

اکیسویں صدی کی تنقید کا تقریباً ہر دبستان ''قاری اساس'' ہے۔ اب مطالعۂ متن میں خالق کے بجائے اس کے قاری کو مرکزی اہمیت حاصل ہو گئی ہے۔ بلکہ Stanely Fish تو اس حد تک آگے بڑھ گیا ہے کہ اس کے نزدیک کاغذ پر لکھی گئی تحریر صرف قرأت میں ہی بامعنی بنتی ہے اور قاری اپنی قرأت سے متن کو موجود بناتا ہے۔ مصنف اساس یا موضوعاتی تنقید اب رفتہ رفتہ قاری اساس مطالعہ کے لیے جگہ خالی کر رہی ہے اور متن کی قرأت کے حوالے سے مطالعۂ ادب کے نئے دبستان وجود میں آ رہے ہیں۔

اس امر کے اعتراف کے ساتھ کہ لفظوں کا باہم ارتباط خود بھی ایک پیچیدہ اور مشکل نظام ہے۔ قاری کا متن سے رشتہ، متن میں اکائیوں کے باہم ربط و ارتباط

کے ہمہ جہت تحرک کو روشن کرتا ہے اور اکثر معنی کی اُن نئی جہات کی تشکیل ہوتی ہے جس کا خیال خود متن کے خالق کو بھی نہ آیا ہوگا۔

مطالعۂ متن میں قرأت کے اس طریقہ کی اہمیت کے پیش نظر شعبۂ لسانیات، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں اردو، ہندی فکشن کی زبان پر منعقد ہونے والے سہ روزہ (۶-۸/اکتوبر ۲۰۰۸ء) سمینار میں پروفیسر قاضی افضال حسین نے جدید اردو فکشن پر زبان و بیان کے اعتبار سے کچھ سوالات قائم کیے ہیں جیسے انھوں نے غضنفر کی کہانی ''کلہاڑا'' میں ہندی الفاظ کے بے محل استعمال پر سخت ردِ عمل کا اظہار کیا ہے۔فن پارے کا اقتباس یہ ہے:

''وہ اُن جنگلی جانوروں سے فصلوں کو بچانے کے 'اُپائے' سوچنے لگے۔اُن کا دماغ دن رات اسی کام میں مشغول رہنے لگا۔بستی کا ایک ایک آدمی اپنا ذہن دوڑانے لگا۔ایک دن اُن میں سے کسی کو ایک 'اُپائے' سوجھ گیا۔اُس نے بستی والوں کو جمع کیا اور بتایا:

''بھائیوں! جنگلی جانوروں سے فصلوں کو بچانے کا ایک 'اُپائے' میرے ہاتھ آگیا ہے اور میں سمجھتا ہوں کہ یہ 'اُپائے' بہت ہی کارگر ثابت ہوگا---- ''جلدی بتاؤ نا وہ 'اُپائے' کیا ہے؟'' بستی کے لوگ 'اُپائے' جاننے کے لیے اُتاولے ہوگئے۔''

''ابھی بتاتا ہوں ذرا دھیرج تو رکھیے---- 'اُپائے' یہ ہے کہ ہم بہت سارے ڈنڈے جمع کریں۔ڈنڈوں کے ایک سرے پر کپڑا لپیٹ دیں اور اُن سروں کو مٹی کے تیل میں بھگو کر رکھ دیں۔''

''اُن سے کیا ہوگا؟'' لوگوں کا تجسس بڑھ گیا۔

''اُن سے یہ ہوگا کہ جب جنگلی جانور ہمارے کھیتوں میں گھُسیں گے تو ہم اُن ڈنڈوں کو آگ دکھا دیں گے۔یہ آن کی

آن میں مشعل بن جائیں گے اور ہم اُن شعلوں کو لے کر اپنے کھیتوں کی طرف دوڑ پڑیں گے۔ جانور آگ کے شعلوں کو دیکھ کر بھاگ جائیں گے اور پھر کبھی ادھر آنے کی ہمت نہ کر سکیں گے۔ کیونکہ ہم نے سُنا ہے کہ جانور آگ سے بہت ڈرتے ہیں۔''

'اُپائے' بتا کر وہ فخر سے بستی والوں کی طرف دیکھنے لگا۔ بستی کے لوگوں کی آنکھیں روشن ہوگئی تھیں اور ان کے چہروں پر چمک آ گئی تھی۔ اس کا مطلب تھا کہ بستی والوں کو یہ 'اُپائے' اچھا لگا۔ 'اُپائے' پر عمل شروع ہوگیا۔''

اردو کے معتبر ناقد، پروفیسر قاضی افضال حسین جو بین المتونیت اور Deconstruction کے حوالے سے فن پارے کا مطالعہ کرتے ہیں اور نئی تنقیدی اصطلاحات استعمال کرتے ہیں، اُن کا بنیادی اعتراض یہ ہے کہ 'اُپائے' کا لفظ ایک صفحہ میں دس بار اور چھ صفحہ کی مختصر سی کہانی میں اکیس بار استعمال ہوا۔ قاضی افضال حسین کا کہنا یہ بھی ہے کہ راوی اپنی گفتگو میں سلیس اردو کے الفاظ اور محاورات استعمال کررہا ہے جیسے ''آن کی آن میں مشعل بن جائیں گے اور ہم اُن مشعلوں کو لے کر اپنے کھیتوں کی طرف دوڑ پڑیں گے۔'' یہاں مشعل کو مشال نہیں کہا گیا ہے۔ کوئی ہندی متبادل بھی استعمال میں نہیں آیا ہے۔ محاورے (آن کی آن) کو بھی وہ بالکل صحیح جگہ پر استعمال کر رہا ہے لیکن اُپائے پر آ کر اٹک جاتا ہے جبکہ ''طریقہ'' ''تدبیر'' اور'' ترکیب'' جیسے الفاظ کے استعمال سے اس تکرار سے بچا جا سکتا تھا جس نے نہ صرف زبان کے حُسن کو غارت کیا بلکہ اس کی قرأت کو بھی مجروح کردیا۔

غضنفر کی کہانی کے مذکورہ اقتباس پر غور کریں تو یہ پتہ چلتا ہے کہ:

۱۔ راوی بیانیہ میں دو جگہ ہے۔

۲۔ کردار کئی ہیں۔ پہلا کردار اس لفظ کو مذکورہ اقتباس میں دو بار ادا کر رہا ہے۔

۳۔ دیگر کردار وجہ دریافت کرنے کے لیے اس لفظ کو ایک ایک بار استعمال کر رہے ہیں۔

۴۔ ایک بار راوی پھر اس لفظ کو ادا کر رہا ہے جس کا جواب کردار نمبر ون دے رہا ہے وہ بھی ایک بار۔

۵۔ مجمع دریافت کر رہا ہے۔ جواب تفصیلی ہے لیکن اس میں ایک بار بھی یہ لفظ استعمال نہیں ہوا ہے البتہ راوی اُپائے بتا کر مسئلہ حل کرتا ہے جس کے لیے اُس نے تین بار یہ لفظ استعمال کیا ہے۔

زبان نہایت پیچیدہ ذریعۂ ابلاغ ہے۔ ماہرین لسانیات اس کا مطالعہ برائے زبان کرتے ہیں اور اس کی ساخت اور اجزائے ترکیبی کے باہمی ربط و عمل پر توجہ دیتے ہیں۔ بیانات کے جدید ماہرین نے کرداروں کی زبان کے سلسلے میں ایک اصطلاح Sociolect استعمال کی ہے یعنی وہ زبان جو ایک مخصوص معاشرت میں سانس لینے والے افراد بولتے ہیں۔ ایسا محسوس ہوتا ہے کہ غضنفر نے کرداروں کے حوالے سے یہ زبان استعمال کی ہے۔ اشیاء کو ان کی معروضی شکل میں دیکھنے کا تصور یہ جواز فراہم کر سکتا ہے کہ چونکہ فضا دیہاتی ہے، بستی کے لوگ ہیں، اُن ہی کی زبان میں بات ہو رہی ہے اس لیے طریقہ، تدبیر اور ترکیب کے بجائے مصنف نے اُپائے زیادہ مناسب سمجھا ہے۔ کئی بار استعمال ہونے والے اس لفظ کو کردار اور راوی دونوں بول رہے ہیں بلکہ مختلف کردار بھی بیچ میں اپنی اپنی زبان سے یہ لفظ ادا کر رہے ہیں۔ پھر اس لفظ کے درمیان بہت سی باتیں بھی ہو رہی ہیں اس لیے فاصلہ بڑھ گیا ہے۔ چونکہ موضوعاتی تنقید ادب پارے کے پورے منظر نامے کو سامنے رکھتی ہے اس لیے وہ لفظ ''اُپائے'' کا بار بار راوی اور کرداروں کے ذریعے استعمال کرنے کی کوئی منطق بھی تلاش کر سکتی ہے مثلاً یہ کہ تواتر کے ساتھ آنے والے اس لفظ سے یہ دکھانا مقصود ہے کہ جس مسئلے پر اتنی سنجیدگی سے گفتگو ہو رہی ہے اُس کے لیے تدارک بہت آسان تلاش کیا جا رہا ہے گویا اس تکرار لفظی سے

ایک طرح کا طنز کرنا بھی مقصود ہو سکتا ہے۔

یہ اکثر دیکھنے میں آیا ہے کہ کوئی ایک نقاد کسی ایک ناول یا افسانے کو کمزور سمجھتا ہے تو دوسرا اس کی تعریف میں رطب اللسان ہے۔ مثال کے طور پر پروفیسر وارث علوی، ترنم ریاض کی نگارشات کو جس نقطۂ نظر سے دیکھتے ہوئے ان کی کہانیوں کو سراہتے ہیں وہیں وہ ناول ''مورتی'' کو کمزور قرار دیتے ہیں جب کہ دوسرا نقاد ترنم ریاض کے اس ناول کی تعریف کرتا ہے۔ اس کا کہنا ہے کہ مصنفہ مظاہر فطرت کے ساتھ ذہنی کیفیات کے انتہائی مشکل اور اذیت ناک مرحلوں سے بہ سہولت اس طرح گزر جاتی ہیں کہ ناول میں باطنی سفر ایک نئے نرم و گداز آہنگ کی پہچان کراتا ہے۔

معاصر تنقید میں یہ محض پسند و ناپسند کا مسئلہ نہیں، زاویۂ نظر کا معاملہ ہے اور اس وجہ سے بھی کہ جدید تنقید مختلف جہت کے فن پارے کو دیکھنے کا جتن کرتی ہے اور ان میں سے ایک زاویہ متنی تنقید کا ہے۔ اس میں فن پارے کی تعبیر اور تفسیر کے لیے متن کی قرأت پر خاصا زور دیا گیا ہے جیسا کہ مضمون کے شروع میں کہا گیا ہے کہ تنقید کے اس دبستان میں عموماً مصنف اور پس منظر دونوں سے بے تعلقی برتی جاتی ہے البتہ متن کے اندر موجود تمام تشکیلی و تعمیری اجزا اور ان کے باہمی رشتوں پر توجہ دی جاتی ہے۔ رولاں بارتھ (Roland Barthes) رسل آف لینگویج (Rustle of Language) میں ایک جگہ لکھتا ہے:

''......ایک متن ان متنوع تحریروں سے تشکیل پاتا ہے جو متعدد تہذیبوں سے برآمد کی جاتی ہیں اور باہم ایک مکالمے، پیروڈی یا مسابقت میں داخل ہوتی ہیں لیکن ایک جائے وقوع ایسی ہے جہاں یہ کثرت یا تنوع مجتمع ہوتا ہے اور یہ جائے وقوع، مصنف نہیں ہوتا، جیسا کہ اب تک دعویٰ کیا جاتا رہا ہے بلکہ قاری ہوتا ہے، قاری وہ وسعتِ مکانی یا عرصہ ہے جس میں وہ تمام حوالے یا اقتباسات، ان کا کوئی جز ضائع ہوئے بغیر، مرتسم

ہوتے ہیں، جن سے وہ تحریر بنتی ہے۔" (ص ۵۴)

اس امر کی روشنی میں پروفیسر قاضی افضال حسین، غضنفر کی کہانی "تانا بانا" کی زبان پر معترض ہیں۔ کہانی کا اقتباس ملاحظہ ہو:

> "باپ نے اپنے ہاتھ جوڑ دیئے۔ دوسرے معزز لوگوں کی طرف دیکھنے کے بعد معمر شخص بولا "ٹھیک ہے تمہارے کہنے سے اس بار اسے چھوڑ دے رہے ہیں۔ کنتو ٹھیک سے اسے سمجھا دینا کہ "جیادہ چپر چپر نہ بولے۔ اپنی جبان کو اپنے دانت تلے داب کر رکھے ورنہ تو جانتا ہے کہ انجام کیا ہوسکتا ہے۔"

راوی اپنے کلام سے اپنا تعارف کراتا ہے۔ "تانا بانا" میں راوی کی جو شبیہہ اُبھرتی ہے وہ پڑھے لکھے شخص کی ہے۔ پروفیسر قاضی افضال حسین کا اس راوی کی زبان کے تعلق سے کہنا ہے کہ جب یہ معمر کردار سنسکرت بیک گراونڈ کا پڑھا لکھا شخص ہے اور کہانی میں شُدھ ہندی بول رہا ہے تو پھر ایک جگہ بھوجپوری کیوں؟ اور اس نے زیادہ کی جگہ جیادہ، زبان کی جگہ جبان اور باتیں بنانے یا چرب زبانی کی جگہ چپر چپر کا استعمال کیوں کیا جو سماعت کو بھی ناگوار گزرتا ہے۔ قاضی صاحب اسی جانب نئی نسل کے فنکاروں کی توجہ مبذول کرانا چاہتے ہیں کہ وہ الفاظ کے انتخاب کے وقت محتاط رہیں اور راوی اور کردار کی گفتگو پر بھرپور توجہ دیں۔ کسی بھی صورت حال میں وہ سرسری گزر جانے کو ناپسند کرتے ہیں۔

ورنہ حقیقت پسندانہ مطمحِ نظر کے ناقدین کی مذکورہ افسانے کے متعلق دلیل یہ بھی ہوسکتی ہے کہ چونکہ ماحول دیہات کا ہے۔ کردار نچلے طبقے کے ہیں اس لیے تخلیقی فضا کو حقیقی رنگ دینے کے لیے ایسا کیا گیا ہے یعنی معمر شخص پڑھا لکھا ضرور ہے مگر وہ دیہات میں رہتا ہے اور دیہی لوگوں سے غصہ کی کیفیت میں بات کرتے وقت اس کا لب ولہجہ بدل جاتا ہے جیسے وہ ایک جگہ لڈن کے بجائے "لڈنا کا بیٹا" کہتا ہے۔ یہاں اس لفظ سے لڈن علی خاں کی تضحیک مقصود ہے بعینہٖ یہ انداز وہ

مذکورۂ بالا جملہ میں بھی استعمال کرتا ہے لیکن قاری اساس تنقید میں متن کی رسائی تک ذریعہ زبان ہے اس میں سب کچھ بیان سے پتہ چلتا ہے اور بیان کے برتاؤ کی طرف ہی پروفیسر قاضی افضال حسین نے نشاندہی کی ہے۔

معرّب و مفرّس اردو کے ساتھ ہی ہندی کا استعمال اردو فکشن میں روزِ اول سے نظر آتا ہے۔ آج کی تنقید اس پر سوالیہ نشان قائم کرتی ہے کہ آخر ہندی کا استعمال کثرت سے کیوں؟ یہ سہل پسندی ہے یا عوام تک پہنچنے کا وسیلہ یا پھر یہ وجہ کہ رسم الخط کی تبدیلی سے فن پارہ دونوں زبانوں تک پہنچ سکے اور شہرت و مالی منفعت کا سبب بنے۔ ردِ عمل کے طور پر کچھ افسانہ نگار اور ناول نویس ناقدین کی زبان سے بھی شکوہ سنج ہیں۔ وہ نامانوس انگریزی الفاظ اور اصطلاحات کے استعمال کو اردو کے مزاج سے ہم آہنگ نہیں پاتے ہیں۔ اِن کا کہنا ہے کہ ناقدین عام فہم مترادفات کا استعمال نہ کرکے زبان کو ثقیل، بوجھل اور کُھردری بنارہے ہیں۔ بات دراصل یہ ہے کہ جب ہم مغرب کے جدید نظریوں سے استفادہ کررہے ہیں تو فوری طور پر جو اصطلاحیں بن رہی ہیں وہ کچھ اجنبی سی محسوس ہوتی ہیں بلکہ کچھ کے تو متبادل اور مترادف الفاظ بھی نہیں ملنے پاتے ہیں ایسی صورت میں انگریزی الفاظ و اصطلاحات کا درآنا فطری عمل ہے جیسے 'Arbitarary' Signified' Signifier وغیرہ۔

لسانی نظریوں کے برخلاف، ادب کے ایک ذمہ دار قاری کی حیثیت سے ہمیں یہ بھی دیکھنا چاہیے کہ کہیں بُغض یا اُنس میں اردو زبان کو نقصان تو نہیں پہنچ رہا ہے؟ اور اگر ایسا ہے تو اس کی تلافی ممکن نہیں۔

ایک اور بات یہ کہ پروفیسر قاضی افضال حسین کے ساتھ ساتھ پروفیسر خورشید احمد نے بھی اپنی گفتگو میں اس جانب توجہ دلائی ہے کہ بعض فکشن رائٹر زبان و بیان پر محنت نہیں کرتے، اس کے مناسب اور موضوع استعمال کے لیے تگ و دو نہیں کرتے۔ اگر وہ دلجمعی سے ایسا کریں تو اُن کے فن پارے بھی صفِ اول میں جگہ پا

سکتے ہیں۔ نئی نسل کے ادیبوں کا یہ کہنا ہے کہ وہ بیسویں صدی کی آخری دہائی کے ملے جلے معاشرے سے موضوع اُٹھا رہے ہیں اس لیے لب ولہجہ بدلا ہوا ہے، روز مرّہ، گفتگو کا انداز ہے، مقامی، علاقائی رنگ ہے۔ ان کا شکوہ یہ بھی ہے کہ جب ہمارا تقابل قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین سے کیا جاتا ہے تو موازنہ غیر متوازن محسوس ہوتا ہے کیونکہ قرۃ العین حیدر اور انتظار حسین عموماً حال کے دریچوں سے ماضی قریب و ماضی بعید کی طرف رجوع کرتے ہیں اور پھر جس فضا اور ماحول کو خلق کرتے ہیں اس میں فصیح اردو ہی کا عمل دخل ہو سکتا ہے لیکن ہم (سلام بن رزاق، عبدالصمد، پیغام آفاقی، ساجد رشید، انیس رفیع، مشرف عالم ذوقی، غضنفر وغیرہ) آج کی سیاسی، لسانی، علاقائی صورتِ حال کو پیش کر رہے ہیں اور وہ بھی ایک مخصوص طبقے اور علاقے کو موضوع بنا کر۔ اس لیے کرداروں کی زبان یا راوی کے تبصرے پر فصیح اردو کا استعمال آسان نہیں۔

یہ صورتِ حال محض اردو کی نہیں ہے، کم وبیش آج ہندی ادب بھی کچھ ان ہی لسانی مسائل سے دوچار ہے۔ پروفیسر نامور سنگھ کے چھوٹے بھائی کاشی ناتھ سنگھ کے ناولوں پر اعتراض ہے کہ وہ غیر معیاری زبان کا استعمال کرتے ہیں۔ اس پر کاشی ناتھ کا کہنا ہے ''جیسا پری ویش، ویسی بھاشا رکھنی پڑتی ہے۔'' اور وہ اس لیے کہ میں قاری کے لیے لکھتا ہوں، اُس کی بات اُسی کی زبان میں۔

عالم کاری کے اس دور میں نئی لسانی تعمیر و تشکیل ہو رہی ہے، اصول بنتے بگڑتے نظر آ رہے ہیں۔ ''سارک ممالک میں معاصر افسانہ''۔ ''متن کی قرأت'' اور ''اردو ہندی فکشن کی زبان'' جیسے سمیناروں میں اُٹھائے گئے سوالات یہ ظاہر کر رہے ہیں کہ جدید تنقید نئی روشنی میں مُعاصر فکشن کو علمی دیانت داری کے ساتھ دیکھ رہی ہے۔ یہ جو کھم بھرا کام ہے پھر بھی اس کی بدولت معاصر فکشن کی تنقید کا ایک معتبر پیرایہ اظہار وجود میں آ چکا ہے جس میں قوتِ بیان بھی ہے اور استدلالی کیفیت بھی اور شاید اسی وجہ سے آج اردو فکشن کی تنقید اپنا اعتبار قائم کر رہی ہے۔

●●●

مُعاصر ناول میں تہذیبی پرچھائیاں

ناول نگار اپنے عہد اور ماحول سے اخذ کردہ نتائج کو اپنے زاویۂ نگاہ سے اپنی تحریروں میں پیش کرتا ہے۔ پیش کش کا انداز جتنا پُر اثر اور اُن کا برتاؤ جتنا منضبط ہوتا ہے ، ناول اُتنا ہی کامیاب قرار پاتا ہے۔ مثال کے طور پر قاضی عبدالستار کے تین ناول (۱) غبارِ شب (۲) حجو بھیا (۳) حضرت جان کو لیتا ہوں۔ اِن تینوں ناولوں میں غبارِ شب اور حجو بھیا میں تو زمیندارانہ نظام کے اندھیرے اُجالے اپنی روشنیاں اور سیاہیاں بکھیرتے ہیں جہاں زمیندار اور زمینداراکے اپنے مفادات اور تقاضے ہوتے ہیں اور ناول نگار جہاں زمیندارانہ مفادات کو آشکار کرتا ہے وہیں زمیندارانہ تقاضوں کا منظر نامہ بھی بڑی خوبصورتی کے ساتھ ناول کے صفحات پر بکھرا پڑا ہے۔

زمینداری کا تقاضہ ہے کہ اقبال نرائن کو شکست دی جائے۔اس مقصد کے حصول کے لیے جمیل ، جھام سنگھ بن جاتا ہے۔ وہ چندن، تلک لگا کر گائے کی قبر پر چلا جاتا ہے اور گائے کی قبر سے جھنڈا اُٹھا کر اپنے گھر پر نصب کر دیتا ہے۔اس سے جمیل کو کوئی پریشانی نہیں ہوتی۔ دوسری طرف ہندوؤں کا چودھری، شیخ چاچا کے سکونِ قلب کے لیے پیپل کا درخت کٹوا دیتا ہے (غبارِ شب) ۔ یہ ہے وہ تہذیبی منظر نامہ جو، اب نایاب ہے۔

دوسری طرف مجو بھیّا کے زمیندارانہ مفادات کی تکمیل کے لیے پاسی اور گدّی ایک دوسرے سے بھڑ جاتے ہیں۔ للّی کو صرف اس لیے ختم کر دیا جاتا ہے کہ اُس نے مجو بھیّا کے ساتھ چندا کو تنہائی میں دیکھ لیا تھا (مجو بھیّا) یہاں زمیندارانہ تقاضوں سے زیادہ زمیندارانہ مفادات کی حصولیابی کا گھناؤنا منظر نامہ متوجہ کن ہے۔ جہاں زمیندار کی مفاد پرستی رعیت میں تہذیبی منافرت پیدا کرنے کا سبب بن رہی ہے۔

'حضرت جان' کا منظر نامہ ان دونوں سے الگ ہے۔ آزادی کے بعد بڑے شہروں میں تہذیب اور خاص طور پر مشرقی تہذیب یا گنگا جمنی تہذیب کا جو زوال ہوا اُس میں غریب ہندوستانی مسلمانوں کی جمہوری اور امیر عربی مسلمانوں کی عیّاشی نے رنگ بھرا ہے۔ مزید برآں نئے منظر نامے میں ضرورت کے تحت فرقہ وارانہ عناصر نے جو رنگ آمیزی اور شر انگیزی کی ہے اور متشدّد عناصر کا ٹکراؤ یا فساد کے سلسلے میں جو لائحہ عمل قیاس اور متصور کیا جا سکتا ہے اُسے قاضی صاحب نے اُسی طرح تخلیقی سطح پر محسوس کیا ہے جس طرح سماج کے سلبِ انسانیت (Dehumanization) کو پریم چند نے ''کفن'' میں محسوس کیا۔

جہاں تک ''مکان'' اور ''فرات'' کا سوال ہے تو دونوں اس لحاظ سے قاضی صاحب کے تینوں ناولوں سے مختلف ہیں کہ غبارِ شب اور مجو بھیّا میں پس منظر قصباتی ہے اور حضرت جان کی زمین Cosmopolitan City ہے اور مرکزیت صنفِ قوی کو حاصل ہے حالانکہ 'مکان' میں بھی Metropolitian City کو مرکزیت حاصل ہے لیکن تھیم جُدا گانہ ہے۔ 'فرات' میں ان دونوں سے مختلف بی کلاس سٹی کا تہذیبی منظر نامہ پیش کیا گیا ہے۔ بی کلاس سٹی کا یہ انتخاب فرات کو پریم چند اور بلراج مینرا کے ناولوں اور کہانیوں سے مختلف کر دیتا ہے کیونکہ پریم چند اصل ہندوستان دیہات میں متصور کرتے تھے اور بلراج مین را دہلی، بمبئی، کلکتہ اور مدراس جیسے بہت بڑے شہروں میں اصل ہندوستان دیکھتے

تھے۔مگر پیغام آفاقی اور حسین الحق کا موقف یہ ہے کہ اصل ہندوستان بڑے اور چھوٹے دونوں طرح کے شہروں میں بستا ہے اور اصل طبقہ متوسط کلاس کا ہے اور جو،ان دونوں ناولوں (مکان اور فرات) میں سانس لے رہا ہے۔ دونوں ناول مجموعی طور پر اسی طبقہ کا استعارہ ہیں اور ان کا ہی تہذیبی منظر نامہ ان میں موجود ہے۔ یہ تہذیب بنیادی طور پر گنگا جمنی تہذیب ہے جس کے پروردہ افراد مذہبی اور فرقہ وارانہ منافرت سے دور رہتے ہیں جیسا کہ فرات کے ابتدائی ابواب ظاہر کرتے ہیں اور پھر آہستہ آہستہ صورتِ حال بدلتی ہے۔

تقسیمِ ہند ایک نیا منظر نامہ سامنے لایا تھا اور گنگا جمنی تہذیب میں جو بنیادی عُنصر (عشق) تفاعل (Activity) کا سبب رہا ہے۔ وہ مسلسل اس ناول (فرات) میں فلسفۂ زندگی بن کر اپنا کام کرتا دکھائی دیتا ہے۔ یہ عشق صرف وقار کا نقطۂ شناخت نہیں ہے بلکہ اگر عشق کے تفاعل اور تقاضوں کو پیش نظر رکھا جائے تو عشق کا اگلا موڑ''ہجر'' بھی اس ناول میں مسلسل در پیش ہے۔تبریز، شبّل، فیصل سب ہجر سے دو چار ہیں۔ایک نسل دوسری نسل کا ہجر جھیل رہی ہے۔اس لحاظ سے ناول کافلسفۂ زندگی بالکل واضح ہے مگر زندگی کا کوئی بھی فلسفہ ہو، عام آدمی کے لیے اس کی حصولیابی حقیقی زندگی میں بھی مشکل رہتی ہے اور''فرات'' میں بھی یہ مشکل باقی رہی۔ اِس لحاظ سے مذکورہ ناول حقیقت نگاری کا بہترین مظہر ہے اور قاری کے ذہن پر ایک اچھوتا نقش چھوڑتا ہے۔

''مکان'' کا بظاہر کینوس دہلی جیسے بڑے شہر میں مالک مکان اور کرایہ دار کے مابین رسہ کشی ہے لیکن غور وفکر اِس محدود کینوس یعنی گوشۂ عافیت کی تلاش، حفاظت اور حصول کو لامحدود کرتا چلا جاتا ہے جہاں بڑی طاقتیں چھوٹے چھوٹے ملکوں کو ہڑپنے کے جال بُنتی رہتی ہیں اور وہ امن پسند ممالک اپنے آپ میں سمٹتے ہوئے پھڑ پھڑاتے رہ جاتے ہیں۔اسی لیے ناول''مکان'' کی ہیئت اور تکنیک نئی اور پیچیدہ ہو جاتی ہے۔

'نیرا' میڈیکل سائنس کی تعلیم حاصل کرنے کے ساتھ اپنی ضعیف ماں کی نگہداشت کر رہی ہے۔ سونیا سایہ کی طرح شروع سے آخر تک اُس کے ساتھ رہتی ہے اور زمانہ کے مدّ و جزر کو محسوس کرتی ہے۔ کمار، نیرا کا کرایہ دار ہے۔ وہ عیّار اور مکّار ہے۔ لالچ، ہوس اور زور زبردستی اس کی سرشت میں شامل ہے اور یہیں سے شروع ہوتی ہے ایک شریف لڑکی کا غاصب کرایہ دار سے اپنا مکان خالی کرانے کی جدو جہد۔

سائنس کی اس طالب علم میں ادبی ذوق بھی ہے۔ اُس پر دبستانِ دہلی کی بدلی ہوئی تہذیب کا رفتہ رفتہ انکشاف ہوتا ہے۔ وہ مادّی آسائشوں کی چمک دمک اور دولت کی ریل پیل کو دیکھتی ہے۔ سیدھے سادے شہریوں کی بے بسی اور مطلب پرست معززین سے واقف ہوتی ہے۔ وہ حاکموں کی بدعنوانی اور عدالتوں کے سفارشی اور سیاسی شعبدہ بازی کے ماحول میں اپنے اندر ایک خود اعتمادی محسوس کرتی ہے جو اس میں عزم اور حوصلہ پیدا کرتی ہے اور صنفِ نازک کی یہی اُبھرتی ہوئی قوت ناول کو با اثر اور منفرد بناتی ہے۔

دراصل ان دونوں ناولوں کے نو عمر نسوانی کردار سخت آزمائشوں سے گزرتے ہیں مگر فرار یا مفاہمت کا راستہ اختیار نہیں کرتے ہیں بلکہ اُس جانب قدم بڑھاتے ہیں جس کی توقع آج کا حسّاس قاری اور کرۂ ارض کے امن پسند شہری کر رہے ہیں۔ اسی لیے شبّل اور نیرا صنفِ لطیف کی تمام لطافتوں کے ساتھ قاری کو ایک نیا عزم اور حوصلہ عطا کرتے ہیں۔ خاص طور سے نیرا کا کردار جو ناول کے اختتام پر نئی راہوں کا خود بخود تعین کر دیتا ہے۔

تہذیبی لحاظ سے دیکھا جائے تو احساس ہوتا ہے کہ جہاں ''غبارِ شب'' اور ''مجو بھیا'' میں زمیندارانہ اقدار کے سائے میں پنپنے والی تہذیب عکس ریز ہے وہیں ''مکان'' میں اکیسویں صدی کی دہلیز پر دستک دینے والی نئی تہذیب جلوہ گر ہے اور ''فرات'' میں صوفیانہ اور مذہبی اقدار کے سائے میں سانس لیتی ہوئی تہذیب کا منظر

نامہ پیش کیا گیا ہے۔اس منظر نامے میں تھیس، اینٹی تھیس اور سنتھیسیس (Thesis, Antithesis & Synthesis) تینوں موجود ہیں۔ ''فرات'' میں صوفیانہ اور مذہبی تہذیب کی بہترین اقدار اور اُن اقدار کا حامل زمانہ اور افراد بتیسویں باب میں دکھائے گئے ہیں اور پھر فوراً ہی بعد اُن اقدار کی شکست وریخت کا منظر نامہ سامنے آتا ہے۔اسی طرح ۳۴واں باب بھی شکستِ خواب کا اعلامیہ ہے۔

'آگ کا دریا' اُداس نسلیں، خدا کی بستی، آنگن، بستی، غبارِ شب، تجو بھیا، حضرت جان، مکان اور فرات میں ہندوستانی مسلمانوں کی تہذیب کے کچھ تو مشترک منظر نامے ہیں جن میں مذکورۂ بالا تمام ناولوں کے مصنفین کا اپنا تخلیقی تخیل منفرد انداز سے طرح طرح کی رنگ آمیزیاں کرتا ہے مگر اس کے ساتھ ساتھ ہر ناول کے کچھ ایسے مخصوص تہذیبی عرصے اور خطے ہیں جن میں ہر ناول نگار ایک دوسرے سے مختلف ہے۔ مثلاً

ناول	غالب منظر نامہ	خصوصیت
۱۔ آگ کا دریا	اشرافیہ	وحدت الوجودی رویّہ
۲۔ اُداس نسلیں	نو دولتیہ طبقہ	Outsider's attitude
۳۔ خدا کی بستی	عام مسلمان	پاکستان کی شہری زندگی
۴۔ آنگن	جدوجہدِ آزادی	شکستِ خواب
۵۔ بستی	تقسیم کا درد	ناسٹلجیا
۶۔ غبارِ شب	زمیندارانہ تہذیب	فکری لحاظ سے حقیقت نگاری۔ اسلوبی لحاظ سے پُر شکوہ لہجہ
۷۔ تجو بھیا		
۸۔ مکان	زور زبردستی کے ماحول میں سانس لیتا عام آدمی	گوشۂ عافیت کی تلاش، اپنی انا اور شناخت کے ساتھ

۹۔ فرات	صوفیانہ ماحول میں سانس لیتا عام آدمی	آج کے نئے آدمی کی بے ارادہ زندگی اور تفاعل کا تخلیقی اظہار

مذکورۂ بالا پس منظر میں غور کیا جائے تو اعتراف کرنا ہوگا کہ فرات کا بیان اور بیانیہ دونوں منفرد ہیں۔ بیان تو اس لیے منفرد ہے کہ اس میں ہندوستان کے چھوٹے شہروں میں جو بیسویں صدی کے اواخر اور اکیسویں صدی کے اوائل کا نیم شہری اور نیم قصباتی ماحول تخلیقی سطح پر خلق کیا گیا ہے، یہ خلقیت حسین الحق کے معاصر ناول نگاروں کے یہاں کم ملتی ہے اور بیانیہ کی انفرادیت یہ ہے کہ اس میں خواب اور حقیقتیں دونوں شانہ بہ شانہ چلتی دکھائی دیتی ہیں۔ یہاں کردار بھی ہیں اور استعارے بھی یعنی مسالم ہیولے بھی ہیں اور پرچھائیاں بھی۔ تبریز کا ہجوم میں گم ہونا، شبل کا ہوا کے سینے پہ بنتِ زینب لکھنا، وقار کا بیک گیئر میں جانا۔ اقلیت کی ذہنیت اور تفاعل کے جتنے مثبت اور منفی پہلو اور شیڈس ہو سکتے ہیں، اُن میں سے بیشتر کے اشارے 'فرات' میں دستیاب ہیں۔

'مکان' میں اقلیت کا تفاعل اور حکمتِ عملی دونوں نظر آتے ہیں۔ یہ غبارِ شب اور حجو بھیّا میں بھی ہیں مگر فرق یہ ہے کہ مکان موجودہ صورتِ حال اور غبارِ شب اور حجو بھیّا اقلیت کے اُس زمانے کا احوال بیان کرتے ہیں جب اقلیت کے یہاں ہزیمت کا احساس بیدار نہیں ہوا تھا۔ 'فرات' ایک شکست کھائی ہوئی فوج کا مرثیہ بھی ہے (وقار کی صورت میں) اور رزمیہ بھی ہے (شبل کی صورت میں)۔ تبریز نہ مرثیہ ہے نہ رزمیہ، وہ ایک حُزن ہے اور حُزن کی پیداوار ہے بلکہ اس کی گُم شدگی حُزن کا تسلسل ہے۔ اقلیت جب اکثریت کے ہجوم میں گم ہوتی ہے تو یہ ایک قسم کا فرار ہے اور حُزن کا نتیجہ بھی ہے اور آفرید گار بھی۔

'مکان' سے پہلے جمیلہ ہاشمی ''تلاشِ بہاراں'' اور ''چہرہ بہ چہرہ رو بہ رو'' میں، قرۃ العین حیدر ''آگ کا دریا'' اور ''آخر شب کے ہمسفر'' میں اور خدیجہ مستور

''آنگن'' میں ایسے تانیثی کردار خلق کر چکی ہیں جو انسانی ہمت اور اولوالعزمی کا استعارہ بھی بن سکیں۔

''تلاشِ بہاراں'' کی کنول کماری ٹھاکر، ''چہرہ بہ چہرہ رو بہ رو'' کی قرۃ العین طاہرہ، ''آگ کا دریا'' کی چمپا۔ ''آخرِ شب کے ہمسفر'' کی دیپالی اور ''آنگن'' کی چھمی۔ ہر کردار Spark کرتا ہے، سوا چمپا کے جو تاریخ کے دائروی سفر کے بھنور میں گھر کر رہ گئی، جو ایک آزادانہ کردار کے بجائے تاریخ کا جبر سہنے والی مخلوق کی تمثیل بنی اور ایک دوسری جہت سے دیکھا جائے تو کہا جا سکتا ہے کہ ہندوستانی مسلمانوں کی نفسیات بھی چمپا کی نفسیات کے مماثل ہے جو بالآخر اپنے ہی بنائے ہوئے دائروں میں گھٹ کر رہ جاتی ہے اور شاید اُسی پر مطمئن بھی ہو جاتی ہے۔

مذکورہ بالا ناولوں میں صرف قرۃ العین طاہرہ، دیپالی اور چھمی ارتقاء پذیر کردار کہے جا سکتے ہیں۔ ایسے کردار جو قاری میں ایک تھرل سی پیدا کرتے ہیں مگر قرۃ العین طاہرہ کی مشکل یہ ہے کہ وہ تاریخ، تہذیب اور فلسفے کے ایسے تہہ در تہہ پردوں میں گھری ہیں کہ ان کے اور ناول کے عام قاری کے درمیان مکالمہ ہی بہت مشکل ہے۔ مگر 'مکان' کی نیرا اِن سب سے الگ ہے۔ ایک چھوئی موئی سی کمزور لڑکی جو وقت کی خراد پر جب چڑھتی ہے تو اُس کے اندر سے ایک انتہائی طاقت ور نیرا برآمد ہوتی ہے اور تقلیب (Transformation) کا یہ عمل اچانک نہیں ہوتا۔ بہت ہی آہستگی کے ساتھ اور فطری انداز میں ایک سلسلۂ عمل ہے جس میں کہیں کوئی تعطّل (Suspension) نہیں دکھائی دیتا۔ ایک کمزور سی لڑکی جس کی ماں بیٹی کو ڈاکٹر بنانے کے لیے گھر کے ایک حصہ کو کرایہ پر اٹھانے کے لیے مجبور ہو جاتی ہے۔ نیرا اِس پورے عمل میں ایک عام لڑکی دکھائی دیتی ہے مگر کرایہ دار جب ماں بیٹی کو تنہا اور کمزور پاتا ہے تو پھر آہستہ آہستہ وہ ایک کرایہ دار کا کردار ادا کرنے کے بجائے ایک جابر اور غاصب کا کردار ادا کرنے لگتا ہے۔ ناول میں کرداروں کا تفاعل کیسے U-turn لیتا ہے، 'مکان' کا یہ حصہ اس لحاظ سے قابلِ مطالعہ ہے۔ دوسری

طرف حالات کا دباؤ کس طرح ایک سیدھی سادی لڑکی کے اندر مقابلے اور مسابقت کی آنچ، حرارت بلکہ تپش پیدا کرتا ہے، نیرا اِس کی بھی خوبصورت مثال ہے۔

'مکان' اس لحاظ سے بھی منفرد ہے کہ یہاں نہ تو قاضی عبدالستار کے ناولوں کی طرح زمیندارانہ ماحول اور اقدار بیانیہ کا Tools ہیں اور نہ ہی حسین الحق کے ناول ''فرات'' کی طرح نئے آدمی کی بے ارادہ زندگی اور تفاعل کا تخلیقی اظہار ہے۔ صوفیانہ یا آزادی کے پہلے کی گنگا جمنی تہذیب بھی بیانیہ کی زمین نہیں ہے۔ یہاں تو میٹرو اور کوسمو میں بسر ہوتی بے محابا اور بے تحاشہ زندگی پیش نظر ہے جس میں کرایہ دار شعوری طور پر اپنے بدن کی تولیہ بھی گرا دیتا ہے مگر اس ہنگامہ خیز زندگی اور ماحول میں بھی نیرا جس چیز کو بچانا چاہتی ہے یہ شاید وہی ہے جس کے لیے ''فرات'' کا وقار احمد 'بولایا' پھرتا ہے، تبریز ہسٹریائی انداز میں اپنے چچا سے مخاطب ہوتا ہے اور شبل شہید ہو جاتی ہے۔

اس طرح کہا جا سکتا ہے کہ معاصر ناول میں دو ہم عصر ناول نگاروں (حسین الحق اور پیغام آفاقی) نے دو مختلف زمانوں میں اپنا تفاعل ثابت کرتے ہوئے کئی مختلف قسم کے کرداروں کے ذریعے جس ہدف تک پہنچنے کی کوشش کی ہے وہ ہدف اپنی بنیاد اور کیفیت میں تو ایک ہے ہی، دلچسپ امر یہ ہے کہ قاضی عبدالستار کے ناولوں کی صورتِ حال جتنی بھی زمیندارانہ اور آمرانہ رہی ہو، ان کے ناولوں کی زیریں رو بھی دراصل اُسی گنگا جمنی تہذیب کے خاتمے کا نوحہ ہے جسے حسین الحق نے تہذیبی زوال ثابت کرنا چاہا ہے اور پیغام آفاقی نے اپنی شناخت اور آزادئ عمل کے ساتھ جینے کی (نیرا کی) خواہش کے حوالے سے ''مکان'' میں بیان کیا ہے۔

گویا تینوں ناول نگار دراصل تہذیب (اور اردو میں جب تہذیب کہا جاتا ہے تو اس کا مطلب گنگا جمنی تہذیب ہی ہوتا ہے) کے ساتھ ہونے والے کھلواڑ پر اپنے اپنے انداز میں تخلیقی طور پر اپنا احتجاج درج کراتے نظر آتے ہیں۔

●●●

خالدہ حسین کی ایک کہانی

پچھلے کچھ برسوں سے فکشن تنقید میں کہانی کی واپسی کا غلغلہ بلند ہوا ہے اور چند نام نہاد ''بڑے افسانہ نگاروں'' نے چٹکلوں کو کہانی کا متبادل سمجھ کر اس نوع کے افسانے لکھنے شروع کیے ہیں۔ موضوع کا واشگاف اظہار لازماً کہانی پن کی واپسی پر دلالت نہیں کرتا لہٰذا اِن افسانہ نگاروں کو اظہار کے مختلف اسالیب سے شناسائی حاصل کرنے کے لیے بُزرگ افسانہ نگار، خالدہ حسین کی کہانی 'ہزار پایہ' ضرور پڑھنی چاہیے جس میں مصنفہ نے موضوع پر اصرار کے ساتھ اظہار کے پیرائے پر سب سے زیادہ زور دیا ہے۔ کہانی کی پہلی قرأت سے یہ احساس ہوتا ہے کہ خالدہ حسین کو کہانی تعمیر کرنے کا ہُنر آتا ہے اور وہ واقعات اور تجربات کو قابلِ قبول ترتیب میں پیش کرتی ہیں۔ یہ فنّی ہنرمندی اُن کے وسیع مطالعے اور گہرے مشاہدے پر مبنی ہے۔ افسوس ہے کہ اس جانب ہمارے نئے افسانہ نگار توجہ نہیں دے رہے ہیں۔ شاید اس وجہ سے کہ اُن کے پاس دوسرے فنکاروں کی تخلیقات پڑھنے کا وقت ہی نہیں ہوتا۔ ایسے ''عدیم الفرصت'' افسانہ نگاروں کا بیشتر وقت اپنی ہی کہانیوں کو سُنانے اور داد و تحسین حاصل کرنے میں گزر جاتا ہے۔ کاش اُنھیں احساس ہو کہ 'ہزار پایہ' جیسے کامیاب افسانوں سے

صرف نظر کر کے انھوں نے کچھ کھویا تو ہے ہی، اپنے مُعاصرین کے فن سے وہ کچھ پا بھی نہیں سکے ہیں۔

پُر اسرار انداز میں شروع ہونے والی یہ کہانی زبان کے غیر معمولی حُسن اور فضا سازی کی بنا پر منفرد اور ممتاز ہے۔ اس کہانی میں ایک ایسے شدید خوف کا احساس بتدریج بڑھتا جاتا ہے جو 'ہزار پایہ' کی طرح رینگتا ہوا موت کی علامت بن جاتا ہے۔ زندگی سے موت تک کے سفر کی وجودی واردات خالدہ حسین نے علامتی پیرائے میں بیان کی ہے۔ جسمانی موت کا یقین فقط مرکزی کردار کو ہی نہیں بلکہ اُس کے افراد خانہ کو بھی ہے۔ اس فیصلہ کُن مرحلہ پر جب زندگی موت کی گرفت میں ہو تو بہت سے سوالات سامنے آتے ہیں مثلاً زندگی کی حقیقت کیا ہے؟ کیا موت ہر چیز کا خاتمہ ہے؟ کیا کوئی ایسی چیز ہے جسے زندہ رکھا جا سکتا ہے؟ کیا وجود با معنی ہو سکتا ہے؟ ہم کیا ہیں؟ ہمارے علاوہ کیا ہے؟ خارجی اور باطنی زندگی میں اشیاء اور اُن کے ناموں میں کیا ربط ہے؟

جب تک انسان صحت مند رہتا ہے، زندگی کی بھاگ دوڑ میں مصروف رہتا ہے۔ اُسے اِن سوالات پر غور کرنے کا موقع نہیں ملتا لیکن جب زندگی ساتھ چھوڑنے لگے تو آدمی زندگی پر نئے سرے سے نظر ڈالتا ہے۔ خالدہ حسین نے مرتے ہوئے آدمی کے تجربات کا ذکر اپنی کئی کہانیوں میں کیا ہے۔ وہ کامو، سارتر اور کافکا وغیرہ سے متاثر نظر آتی ہیں۔ زیرِ نظر کہانی کے عنوان 'ہزار پایہ' سے قاری کا ذہن کافکا کی طویل کہانی، میٹا مار فائیز (قلب ماہیت) کی طرف بھی جاتا ہے جس کا ہیرو ایک صبح سو کر اُٹھتا ہے تو اُسے محسوس ہوتا ہے کہ وہ انسان سے ایک غیر انسانی ہیئت میں تبدیل ہو گیا ہے۔ مغربی فکشن کے ایک معروف کردار (تھیم) کا ''ہزار پایہ'' میں براہ راست ذکر ہے:

''ایسے میں مجھے وہ ڈاکٹر جیکل اور مسٹر ہائیڈ کی کہانی یاد آجاتی ہے اور میں اپنے آپ کو اس بدلتے لمحے میں دیکھنا چاہتا ہوں۔''

آر۔ ایل۔ اسٹیونسن (R.L.Stevenson) کے ناول کا مرکزی کردار ڈاکٹر جیکل دوہری زندگی گزارتا ہے۔ ایک چہرے پر دوسرا چہرہ لگا کر۔ اس میں ایک اچھا ہے، دوسرا بُرا۔ دُنیا اُسے دو حیثیتوں سے پہچانتی ہے جبکہ وہ ایک ہی شخص ہے۔ اس ناول میں بھی آئینے کو موتیف کے طور پر استعمال کیا گیا ہے۔ خود سے نظر چُرانے اور اپنے اصل چہرے کو نہ دیکھنے کا یہ عمل برسوں سے چل رہا ہے۔ ایک روز 'ہزار پایہ' کا راوی خود کو بدلتا ہوا محسوس کر کے سوچتا ہے کہ:

''میں اپنے آپ کو بدلتے لمحے میں دیکھنا چاہتا ہوں مگر میں اکثر آئینے سے دور رہتا ہوں۔ حقیقت یہ ہے کہ میرے کمرے میں کوئی آئینہ ہے ہی نہیں۔''

آخر ایک رات اُسے آئینہ مل ہی جاتا ہے اور وہ اپنے آپ کو دیکھتا ہے تو اُسے ناموں کے بے معنی ہونے اور چیزوں کے بے حقیقت ہو جانے کا علم ہوتا ہے:

''عین وقت پر میرے ہاتھ نے بڑھ کر آئینہ اُٹھایا۔ اور اس آئینے کو دیکھ کر مجھے ناموں کے بے فائدہ ہونے کا یقین آیا۔ میں خود اپنے ساتھ برسوں سے زندہ تھا۔ اور اب تک محض نام سے اپنے آپ کو پہچانتا تھا مگر یہ پہچان اوپری تھی۔ اس اوپری پہچان کے اندر ایک اور پہچان تھی۔ سخت چھلکے کے اندر بیج کا گودا اور اس گودے کی کوئی شکل نہیں ہوتی، اس لیے اس کا کوئی نام نہیں ہوتا۔ مگر پھر بھی اس کی ایک پہچان ہوتی

ہے۔ چنانچہ میں نے اپنے آپ کو دیکھا اور بھک سے کچھ
میری کنپٹیوں میں جل اُٹھا۔‘‘

بُنیادی طور پر یہ کہانی (ہزار پایہ) بیماری اور موت کے تجربے کے توسط سے سامنے آنے والی وجودی صورتِ حال کا علامتی اظہار ہے۔ اس کہانی کو آگہی کے کرب یا آشوبِ عصر کے ادراک کا استعارہ تصور کیا جائے تو یہ تفہیم کی ایک نئی جہت ہوگی۔ راوی پر ہزار پایہ کے جو اثرات مرتب ہو رہے ہیں اُس کا سب سے کریہہ نتیجہ تشخص سے محروم ہونا ہے:

’’مجھے پہلی بار علم ہوا کہ میں چیزوں کے نام بھولتا جا رہا ہوں
اور چیزوں کے نام کھو جائیں تو چیزیں مر جاتی ہیں۔‘‘

اور یہیں سے سوال اُٹھتا ہے کہ اشیاء اور ناموں کا آپس میں کیا رشتہ ہے؟ کیا اشیاء کو معنوی رشتہ میں پرویا جا سکتا ہے؟ ہم کوشش تو کرتے ہیں لیکن کیا اُن میں واقعی کوئی ربط قائم ہو سکتا ہے وغیرہ وغیرہ۔ ’’ہزار پایہ‘‘ کا حملہ یادداشت کے اُس حصہ پر ہے جو ناموں (اسماء) کا تحفظ کرتا ہے۔ اِس طرح مذکورہ افسانہ کی علامتی ساخت میں دو اہم عناصر ہیں:

۱۔ ہزار پایہ
۲۔ اسماء/ یادداشت/ زبان/تحریر

’ہزار پایہ‘ بظاہر ایک زہریلا کیڑا ہے جو کان میں گھُس جاتا ہے یا جسم سے چمٹ کر اپنے پاؤں گاڑ دیتا ہے اور پھر جسم کا خون چوستا رہتا ہے مگر خالدہ حسین نے تخلیقی تصرّف کر کے ہزار پایہ کو وجود کے اندر سرسرانے والے اور فساد پھیلانے والے مادّے کے طور پر پیش کیا ہے۔ تنگ/ پریشان کرنے والے عناصر سماعت اور بصارت ہیں اور اس افسانہ میں بھی راوی سماعت اور بصارت ہی کا

آشوب جھیل رہا ہے، خواہ اسپتال کا ماحول ہو یا راستہ کے مناظر مثلاً حمیدہ جنرل مرچنٹس، سلمان شوز، سمنا باد یا پھر سماعت کے پردے سے ٹکرانے والے مندرجہ ذیل جملے:

۱۔ روکے زمانہ چاہے روکے خدائی......

۲۔ جلدی کرو، دیکھو آدھا گھنٹہ اوپر ہو گیا۔

۳۔ جلدی کرو، اتنی رات تک جاگ رہے ہو۔

۴۔ دیکھو میرا جبڑا ٹیڑھا ہو رہا ہے۔

۵۔ نہیں، دوا کو دیر ہو گئی ہے۔

۶۔ اب تو یہ ایکس رے کام کے نہیں۔

۷۔ اس ہزار پائے کو ختم کر دو، ہلاک کر دو۔

۸۔ یہ زہریلا دھڑکتا گودا، یہ جڑوں بھرا، میرے اندر ہر مقام پر، میرے ہر مسام پر اور دنیا کے ہر لفظ پر حاوی ہے۔

بصارت و سماعت کے یہ چھوٹے چھوٹے تجربے ایک طرح کا کولاژ مرتب کرتے ہیں جس کی بُنت میں عصر کا آشوب شامل ہے۔ اور اس آشوب کا جو سب سے خطرناک اثر نمایاں ہو رہا ہے وہ یہ کہ راوی کو ایک طرح کے معنیاتی خالی پن یعنی Semantic Emptiness کا احساس شدید تر ہوتا جاتا ہے اور وہ چیزوں کے نام (اسم) بھولتا جا رہا ہے اور اگر ''چیزوں کے نام کھو جائیں تو چیزیں مر جاتی ہیں'' اس لیے وہ اپنے قریب کی چیزوں کے نام یاد کرنے اور اُن کو محفوظ کرنے کی کوشش کرتا ہے تب اُسے لکھنے کی خواہش کا احساس ہوتا ہے:

''چند سطریں پڑھ کر مجھے لگتا کہ اب میں لکھوں گا۔ میں قلم اٹھاتا مگر لکھ نہ پاتا۔ دراصل مجھے کوئی ایسی چیز لکھنی تھی جس

کے لیے لفظ نہیں تھے اس لیے قلم پھر رکھ دیتا اور پڑھنے لگتا۔''

پھر ایک منزل پر پہنچ کر اُس کو احساس ہوتا ہے کہ دوسروں کے تجربات کو اپنے تجربات میں شریک سمجھا جائے شاید اس طرح الفاظ کو ایک دائمی شکل دی جا سکتی ہے لیکن یہاں بھی جواب نفی میں آتا ہے۔

زیر مطالعہ کہانی کو لسانی اظہار کے حوالے سے بھی پڑھا جا سکتا ہے کہ لسانی اظہار کسی روحانی تشفی کا ذریعہ ہو سکتا ہے یا جو کچھ ہم اپنے وجود میں محسوس کرتے ہیں کیا ہم اس کو بیان بھی کر سکتے ہیں؟ خالدہ حسین نے اس وجودی واردات کو پیش کرتے ہوئے ''ہزار پایہ'' میں زبان کی نارسائی کی تھیم کو اُجاگر کیا ہے اور ساری توجہ اس سوال پر مرکوز کی ہے کہ زبان کے توسط سے باطن کا اظہار ہو سکتا ہے یا نہیں؟ اور کیا آدمی کے باطن کو الفاظ دائمی شکل دے سکتے ہیں؟ اور ایک بار پھر قاری کا ذہن اس طرف متوجہ ہوتا ہے کہ کیا لفظ اور شئے میں کوئی رشتہ ہے؟ کیا زبان حقیقت کا بیان کر سکتی ہے؟ کیا اظہار کی ترسیل ممکن ہے؟ اور اس طرح راوی اور قاری کی غور و فکر یکساں محسوس ہوتی ہیں۔ کہانی کے راوی کا تجسس کسی لمحہ قرار نہیں پاتا۔ اُس کی اضطرابی کیفیت حقیقت کی تلاش میں سرگرداں رہتی ہے۔ آخر اُس نے لکھنا شروع کیا اور مستقل لکھتا رہا محض اپنے تجربے کو دستاویزی شکل دینے کے لیے لیکن صفحۂ قرطاس پر حروف کے منتقل ہو جانے کے بعد معلوم ہوا کہ جو کچھ کاغذ پر لکھا گیا ہے اُس میں کوئی ربط نہیں ہے۔ کوئی بامعنی جملہ نہیں ہے بلکہ یہ تو محض نام ہیں جن کے کوئی معنی نہیں۔ یعنی زبان سے جو علم حاصل ہوا اُس سے کوئی رہنمائی حاصل نہیں ہوئی۔ اِس اعتبار سے تو زندگی کی تشکیلِ نو ہی نہیں ہوئی جبکہ دنیا نے خدا کو خلق کیا اور اشیاء کو نام دیا۔ اور یہ غالباً بتانے کی ضرورت نہیں ہے کہ انسان (انسانِ اوّل، آدمؑ) کو جو پہلی چیز سکھائی گئی وہ اسماء

ہی تھے (علّم آدم الاسماء کُلھا)۔ اولاً آدمؑ کو اسم کیوں سکھائے گئے؟ اس کا جواب یہ ہے کہ اسم شئے کے جوہر کے مترادف ہے۔ حضرت آدمؑ کو بھی اللہ نے تمام اشیاء کے جوہر سے آشنا کرایا۔ یہ شناخت کی پہلی (اور شاید آخری بھی) منزل ہے۔ کہانی کا راوی جس منزل پر ہے وہاں شے اور اُس کے نام کا رشتہ ختم ہو چکا ہے۔ اس ربط کا قائم ہونا ایک طرح سے زندگی کی ابتدا تھی۔ اب جبکہ یہ ربط باقی نہیں رہا تو آگے صرف موت ہے۔ راوی نے اِس اُمید پر کہ شاید اُس کا وجود زبان کے وسیلے سے برقرار رہے، کاغذ پر لکھنا شروع کیا لیکن اُس نے جو لکھا وہ مفرد الفاظ تھے۔ لکھنے کے بعد اُس کو اپنا باطن خالی محسوس ہوا:

> ''مجھے لگتا ہے اب میرے تمام نام ختم ہو گئے ہیں۔ اب میں روز کے تین چار نام بھی نہیں لکھ سکتا۔ اور قلم لے کر دیر تک بیٹھا رہتا ہوں۔ حقیقت یہ ہے کہ ایک طرح سے ناموں کا خاتمہ ہو چکا ہے کیونکہ میں انہیں اپنے سے باہر لے آیا ہوں۔ اور باہر آ کر یہ لفظ بن گئے ہیں۔ اِسی لیے میں اپنے آپ کو بالکل خالی محسوس کرتا ہوں۔''

اس بیان سے اظہار کی نارسائی تو ظاہر ہی ہے۔ یہاں یہ سوال بھی پیدا ہو گیا کہ راوی کے پاس کہنے کے لیے کچھ تھا بھی یا نہیں اور کیا راوی بغیر لکھے اُس کو سمجھنے کا اہل تھا۔ جب اُس نے کچھ لکھا تو اُس کی تحریر معنی سے عاری ہوگئی۔ اس طرح آدمی کے اظہار کا جو غالب وسیلہ ہے یعنی زبان اُسی کی اہلیت پر سوالیہ نشان لگ گیا۔ آج جبکہ یہ بحث بڑے زور و شور سے ہو رہی ہے کہ زبان انسانی زندگی اور تہذیب کی تشکیل کس طرح کرتی ہے اور کن معنوں میں آدمی زبان کا دست نگر ہے، خالدہ حسین کی تقریباً بتیس برس پُرانی کہانی ''ہزار پایہ'' میں دوبارہ دلچسپی

اور معنویت کی از سرِ نو تلاش کا مناسب وقت ہے لیکن چونکہ اِس کہانی کا بُنیادی
تناظر وجودی ہے اس لیے عصری اور تاریخی توجیہیں ثانوی ہی ہو سکتی ہیں۔
غالبؔ نے کہا تھا۔

''مری تعمیر میں مضمر ہے اک صورت خرابی کی'

''ہزار پایہ' میں ہر اثبات کی نفی وجودی شواہد کے وسیلہ سے اس طرح ہوتی ہے گویا
کہانی کا اصولِ تعمیر لاتشکیلی ہے۔

●●●

جیلانی بانو کا ایک افسانہ:
قرأت کے دو متضاد زاویے

''راستہ بند ہے'' کے مصنف کے نام کو حذف کر کے محض افسانے کا یکسوئی سے مطالعہ کیا جائے تو عنوان معنی خیز ہے مگر متن کے ساتھ مُنسلک ہو کر یہ اپنی تہہ داریاں کھو دیتا ہے۔

''راستہ بند ہے''

یہ کسی مصرعے کا حصہ ہوتا تو لفظ 'راستہ' کی حیثیت 'مجاز مرسل' کی ہوتی۔ تاہم یہ افسانے کا عنوان بھی ہے اور اُس کا ابتدائی جملہ بھی۔ افسانے میں راستے کے بند ہونے کی تکرار ہے۔ ملاحظہ ہو:

''راستہ بند ہے''

''اسی لیے راستہ بند ہے''

''آخر یہ راستہ کب کھلے گا؟''

''مگر چیف منسٹر نے آپ کا راستہ بند کر دیا ہے۔''

''میرے اللہ مجھے راستہ دے۔''

بات ظاہر ہے کہ ''بند راستہ'' شدید نا اُمیدی کی علامت ہے۔ واضح

رہے کہ صرف ''راستہ'' کنایہ نہیں بلکہ ''بند راستہ'' وجہ ہے۔ یہی راستہ اگر کُھل جائے تو اس کی علامتی حیثیت معدوم ہو جائے گی۔

افسانہ نگار نے بند راستے کے حوالے سے حکومت کی بے حسی کو خط کشید کرنے کی کوشش کی ہے اور اس بے حسی میں ریاست کی تینوں جہات شامل ہیں۔

منصف: راستہ اس لیے بند ہے کہ کیبنٹ کی میٹنگ ہونے والی ہے۔

انتظامیہ: چوراہے پر کھڑے پولیس والے براہِ راست انتظامیہ کا حصہ ہیں۔

عدلیہ: ماں جی جہاں انصاف ہوتا ہے وہ راستہ بند ہے۔

تاہم ایک نہایت ہی وسیع تناظر کو جب افسانہ نگار چوراہے میں سمیٹنے کی کوشش کرتا ہے تو اس میں کہیں کہیں جھول نظر آنے لگتے ہیں۔

(۱) اس میں واقعات بہت کم ہیں بلکہ صورتِ حال کی ایک سی شکل ہے۔

(۲) ٹھیک ایسی ہی صورت حال پر مبنی مدھور بھنڈارکر کی فلم ٹرافک سگنل بہت پہلے ریلیز ہو چکی ہے اور اس فلم کو مذکورہ افسانے پر تقدّمِ زمانی حاصل ہے۔

(۳) بند ٹرافک کے حوالے سے ''بند راستے'' کے مصنف نے Marco Level پر سماج میں سرایت کر گئی، مختلف بیماریوں کو نمایاں کرنے کی کوشش کی ہے۔

(۴) سماجی بُرائیوں کی نوعیت کچھ ایسی ہے جس سے تقریباً ہر قاری واقف ہے۔

(۵) افسانہ نگار مکالموں کے ذریعہ امتیازی خصوصیت پیدا کر سکتا تھا تاہم پیش کش میں اکثر مقامات پر سچویشن اس کی گرفت سے باہر نکل جاتی ہے۔

(۶) ٹرافک سگنل پر متعدد کرداروں کو کھڑا کر دیا گیا ہے جن میں گٹار لیے لمبے بالوں والے لڑکے کی حیثیت سوتر دھار (Linchpin) کی ہے۔ تاہم جب عدلیہ کی خرابی کا ذکر کرنا ہوتا ہے تب وہ گٹار لیے لمبے بالوں والا لڑکا کہیں نظر نہیں آتا۔

(۷) افسانہ نگار کے پاس یہ موقع تھا کہ ایک ہی صورت حال کو مختلف نقطۂ ہائے نظر سے بیان کرتا، تاہم تمام کردار ایک ہی زبان میں بولتے نظر آتے ہیں۔

(۸) سچویشن کی اصلیت بھی قابلِ اعتبار نہیں مثلاً جُھگّی جھونپڑی غیر ممالک سے آنے والے بڑے لیڈران کی آمد پر ہٹائے جاتے ہیں۔ چیف منسٹر تو اپنی ہی ریاست کا باشندہ ہوتا ہے اور اس کی نظروں سے ریاست کی غریبی مخفی نہیں ہوتی۔

(۹) افسانے کے آخیر میں خواہ مخواہ کی فرقہ واریت، ذات پات کا نظام، دہشت گردوں وغیرہ پر گفتگو ہوتی ہے جن میں کوئی ربط یا تسلسل نہیں۔

پورے افسانے کو پڑھ کر ایسا محسوس ہوتا ہے کہ ٹرین یا بس میں بیٹھے دو باتونی مسافر گفتگو کر رہے ہیں۔ ایسی گفتگو جس کا نہ سر ہے نہ پیر۔

چند باتوں کا ذکر اس قدر راست انداز میں ہے کہ بیان میں افسانے کے بجائے صحافتی زبان کا گمان ہوتا ہے جیسے دو کار والوں کا رشوت دینا اور سگنل سے گزر جانا۔ ہونا تو یہ چاہیے تھا کہ لوگ بھوچکے رہ جاتے اور انھیں صرف مبہم سا اندازہ ہوتا کہ ہونہ ہو یہ رشوت کی کارستانی ہے۔

افسانے میں بڑی کہانی بننے کے کئی مواقع آتے ہیں اور تقریباً ہر مقام پر افسانہ نگار چوک جاتا ہے۔ افسانے کی صورتِ حال اور فضا اس قدر زبردست ہے کہ In-Medias Res یعنی درمیان سے شروع کر Flash Back اور Fast Forward کے ذریعے افسانے کو موثر انداز میں پیش کیا جا سکتا تھا۔ مثلاً

لوگ ایک دوسرے سے دریافت کرتے اور کہیں درمیان میں جا کے یہ معلوم ہوتا کہ چیف منسٹر کی سواری جانے والی ہے۔ تاہم کیا کیجئے ابتدا میں ہی چیف منسٹر کی سواری کا ذکر کر کے افسانہ نگار نے ایک ممکنہ موثر افسانے کے راستوں کو سُرخ سگنل دکھا کر مسدود کر دیا۔

(۱۱)

متن کی براہِ راست قرأت سے محسوس ہوتا ہے کہ یہ بیانِ واقعہ ہے بلکہ ایک منظر یا صورتِ حال کا آنکھوں دیکھا ذکر ہو رہا ہے۔ کردار سب ادا رکار یا کھلاڑی ہیں جن سے ہدایت کار یا کوچ من مانا کام اور نتیجہ چاہتا ہے۔ افسانہ نگار نے ان سے یہی کام لیا ہے۔ حرکات وسکنات، رویّے، تیکھے مکالمے وغیرہ غیر فطری لگتے ہیں کیوں کہ وہ سب Directed ہیں، مثلاً ''یہ راستہ کدھر جاتا ہے'' رکشا والا! ابھی تو کدھر بھی نہیں جاتا صاحب۔ چیف منسٹر کے جانے کے بعد معلوم ہوگا کون سا راستہ کدھر جاتا ہے؟

ایک رکشے والے سے ایسے بلیغ اور معنی خیز جملے کی ادائیگی محل نظر ہے۔

اسکوٹر والا نوجوان: ''ارے بس کرو اماں بچّے پیدا کرنا۔'' بے تکا اور سفاکانہ جواب ہے اس بُڑھیا کو جو اپنی بیٹی (زچہ) کو Delivery کے لیے ہسپتال لے جا رہی ہے۔ اس مصیبت کی گھڑی میں کم بچے پیدا کرنے کی تدابیر (Birth Control) پر ایک ناتجربہ کار نوجوان کا بھاشن دینا طنز کریہہ ہے، طنز ملیح نہیں۔

اختتامیہ مضحکہ خیز محسوس ہوتا ہے۔ حُسن اتفاقات کا ہجوم ہے۔ مولوی صاحب، مندر مسجد اور فسادی ہیں۔ مسجد پر بم بھی گرتا ہے۔ ہندو مسلمان کا قضیہ بھی کھڑا ہوتا ہے۔ پولیس کی بربریت بھی اور ایک گٹار والا بھی جو اس بنائی گئی تناؤ

بھری صورتِ حال سے قطعی غیر متاثر ہے البتہ کہانی کار کی شہ پر آخری فیصلہ ضرور صادر کر دیتا ہے۔ ''جو ہندو ہیں انھیں آگ میں جھونک دو، جو مسلمان ہیں انھیں خاک میں ملا دو۔'' یہیں قصہ ختم۔ لے

سوال یہ ہے کہ کیا افسانے کا منصب و مقصد محض نشتر زنی کرنا اور غیر جانبدارانہ صورتِ حال کی تخلیق کرنا ہے؟ اس سوال کے ساتھ یہ تاثر اُبھرتا ہے کہ خالق نے ایک چالاک اور طرّار Debator کی طرح آج کے ہندوستان میں جتنے ممکنہ مسائل فوری طور پر ذہن میں آ سکتے ہیں اُن کو اس میں شامل کرنے کے جتن کیے ہیں۔ نتیجے میں بے محل اور غیر ضروری کردار اور مکالمے در آئے ہیں۔ دراصل یہ کام تو پارلیمنٹ میں حزبِ مخالف کے لیڈر کا ہے، کہانی کار کا نہیں۔

بظاہر اس اکہری کہانی میں کردار سازی بھی مفقود ہے۔ سارے کردار میڈیا کے اشتہاری کرداروں کی طرح مصنف یا Sponsor کے منشا اور مقصد کی تکمیل کے لیے منظر پر چند لمحوں کے لیے اُبھرتے ہیں۔ اِلّا ایک کردار، گٹار والے نوجوان کے جو مصنف کی مدد کے لیے مامور کیا گیا ہے، جہاں جہاں بات رُکتی نظر آتی ہے اسے بڑھانے کے لیے یہ نوجوان کمک پہنچاتا ہے۔ یعنی ایک مسئلے سے دوسرے مسئلے میں داخل ہونے میں مدد کرتا ہے۔ مثلاً جب بھکاری کا تواتر (Sequence) بچی کے سوال پر ختم ہوتا ہے تو 'گھر' کا مسئلہ ابھرتا ہے اور گھر کا متلاشی بوڑھا شخص گٹار والے لڑکے کے کندھے پر سر رکھ دیتا ہے۔ آٹو رکشا والا اُسے منزل تک پہنچانے کا آفر دیتا ہے تو وہ اپنے گھر کے تصوّر سے منکر مگر متلاشی نظر آتا ہے پھر جب مولوی یا مذہب کی تبلیغ کرنے والے کو سامنے لانے کی ضرورت پڑتی ہے تو گٹار والا کہتا ہے: ''کیا تمھارے پکارنے سے اللہ میاں راستہ کھولنے آ جائیں گے؟'' یہیں مولوی داخل ہوتا ہے۔ منظر میں مولوی کی جھڑکیوں اور سنگ دلانہ رویّے پر ایک مزدور اُسے ٹوکتا ہے پھر مصنف شہری مزدوروں کے مسائل کی طرف آ جاتا ہے اور جب شعبۂ عدلیہ کی خبر لینے کی ضرورت پڑی تو ایک

بُڑھیا گٹار والے لڑکے سے عدالت جانے کا راستہ پوچھتی ہے۔ وہ کہتا ہے: ''آپ کے وہاں جانے کا کوئی راستہ نہیں ہے ماں جی، جہاں انصاف ہوتا ہے۔ آگے راستہ بند ہے۔'' پھر فوراً کروڑوں کا خُرد بُرد کرنے والا Scammer چیف جسٹس کو خریدنے کی بات اس طرح کرتا ہے جیسے بازار میں تربوز خریدنے جا رہا ہو۔ دراصل گٹار والے لڑکے کا کردار پیچویشن سازی اور مصنف کے آخری فیصلہ کن اعلان کے لیے رکھا گیا ہے جیسے وہ مصنف کا خاص ایلچی ہو۔ اس کے اعلان کے بعد چُپّی سادھ لی جاتی ہے اور منظر غائب ہو جاتا ہے۔ عام قاری تذبذب میں مبتلا ہوتا ہے کہ کہانی کار نے اس کردار کے ہاتھوں میں گٹار کیوں تھما دیا ہے۔ کیا وہ اسے ایک بے حد Modern اور باشعور نوجوان دکھانا چاہتا ہے اور اس کے ہاتھوں آج کے چکرویو سے نجات کی کوئی صورت پیدا کرنا چاہتا ہے۔ کیا وہ مائیکل جیکسن ہے، پاپ سنگر ہے جو موسیقی کو انسانی ذہن اور رویّے کو بدلنے کا آلہ بنانا چاہتا ہے مگر یہاں تو وہ ایک روایتی ہندوستانی ہمدرد نوجوان نظر آتا ہے جو افسانہ نگار کے اشاروں پر ناچتا ہے، سوائے اس کے کہ وہ مصنف کی بات کو آگے بڑھانے کا ایک ذریعہ ہے۔

(III)

محض متن کے تجزیاتی مطالعے کے پیشِ نظر فن، اسلوب اور Setting وغیرہ کے تعلق سے یہ کہنا زیادہ آسان ہے کہ یہ نکڑ ناٹک کے طرز پر لکھا گیا افسانہ ہے۔ ہر نکڑ ناٹک کا ایک جائے وقوع ہوتا ہے جس کے لیے ایسے نکڑ کا انتخاب کیا جاتا ہے جہاں آدمیوں کا اجتماع روزمرہ کے معمول کے مطابق ہو، اور ناٹک کے شروع ہوتے ہی بھیڑ اکٹھا ہونے کا امکان ہو۔ ڈرامے کی یہ قسم ہمارے یہاں نظریاتی تشہیر اور سماجی نا انصافیوں کو منظرِ عام پر لانے اور عوام الناس کو باخبر رکھنے

کے لیے استعمال کی جاتی ہے۔ مذکورہ کہانی ایسے ہی ایک مقام پر ناٹک کی شکل میں شروع ہوتی ہے۔ ماحول یاSetting کچھ یوں ہے: ایک شاہ راہ کا کراسنگ پوائنٹ، جہاں راستہ بند ہے۔ بجلی کے کھمبے کی سُرخ بتّی چمک رہی ہے۔ ٹرافک کا شور بڑھتا جا رہا ہے۔ چاروں طرف سڑکوں پر کاروں، اسکوٹر، آٹو رکشا اور پیدل چلنے والوں کا ہجوم ہے۔ لوگ بے صبری سے راستہ کھلنے کا انتظار کر رہے ہیں۔ عموماً سڑکوں سے گزرتے ہوئے شہروں میں ہم دیکھتے ہیں کہ کہیں بورڈ پر ایک اطلاع ہوتی ہے:

Road is closed, Men at work

مگر یہاں اس کے برخلاف روڈ عوام کے لیے، کسی تعمیری کام کے سبب بند نہیں ہے بلکہ جمہوریت کے ایک حاکم اعلیٰ (چیف منسٹر) کے اس نکڑ سے بہ حفاظت گزر جانے کے لیے یہ اہتمام ہے۔ سی ایم صاحب اسمبلی اس غرض سے جا رہے ہیں کہ وہ اپنی منسٹری میں وزراء کی تعداد بڑھا سکیں۔ یہ کوئی تعمیری عمل نہیں بلکہ مفلوک الحال عوام پر مزید بوجھ کا اضافہ کرنے کے مترادف ہے۔

جس طرح نکڑ ناٹک میں بھیڑ اکٹھا ہونے کے بعد اداکار یکے بعد دیگرے منظر میں داخل ہوتے ہیں۔ مختلف مسائل پر اپنے مکالموں اور Action کے ذریعے رائے دیتے یا اُن کے حل کی طرف اشارہ کرتے ہیں۔ کچھ اسی طرح مذکورہ افسانے میں طرح طرح کے کردار داخل ہوتے ہیں اور پھر منظر (Focus) سے باہر ہوجاتے ہیں۔ جیسے اسکول جانے والے بچے، اینٹ ڈھونے والے مزدور، گھر کا سامان لے جانے والی عورتیں، بوڑھے، جوان وغیرہ وغیرہ۔

یہ جائے وقوع اور منظر استعاراتی فضا قائم کرتے ہیں اور ان میں شامل ہونے والے کردار اِس فضا کی شدّت میں اضافے اور مسئلے کی نشان دہی کا فریضہ انجام دیتے ہیں۔ جائے وقوع ایک ایسے صوبے کی تمثیل ہے جو بے حرکت اور بے حس ہو چکا ہے۔ راستے کا بند ہونا بے حرکت ہونا، اور چیف منسٹر بے حسی کی تجسیم

ہے۔ اگر بالفرض اس کہانی کو موجودہ ہندوستان کے کسی صوبے کے تناظر میں دیکھیں تو یہ چوراہا اور اس کی Settings کے جتنے کردار اور اشیا ہیں وہ سب فرداً فرداً مختلف شعبوں کی نمائندگی کرتے اور تمثیلی رول نبھاتے نظر آتے ہیں جیسے لال بتّی ہندوستان کا آئینی دستور ہے۔ بچے، بوڑھے، مزدور، موسیقار، امیر، غریب ہندوستانی طبقات کا اشاریہ ہیں۔ چیف منسٹر، پولیس، عدالت، جسٹس، قانون سازیہ، انتظامیہ اور عدلیہ کی نمائندگی کرتے ہیں۔ لگتا ہے کہ اس نکّڑ پر استعاراتی طور پر ہندوستان اپنی رعایا، حاکم اور آلۂ کار کے ساتھ کھڑا اپنی بربادی کا تماشہ دیکھ رہا ہے۔

ان تمام مبادیات و محرکات کو مختصر سے افسانے میں سمیٹنے کے لیے فن کے مطالبات سے گُریز پائی کی گئی ہے جس سے یہ پورا واقعہ محض مثالوں میں محدود ہو کر مکمل علامت بننے سے رہ گیا ہے۔

جہاں تک زبان و بیان کا تعلق ہے اس میں بھی کوئی خاص بات نہیں ہے مثلاً مختلف طبقات اور عمروں کے کرداروں کی زبان میں بڑی یکسانیت معلوم ہوتی ہے۔ وہ اس لیے کہ ہر طبقے اور ہر عمر والوں کے مکالموں میں کوئی بڑا طنز، کوئی بڑا پیغام یا کوئی اُلجھا ہوا فلسفہ پیش کرنے کی کوشش نہیں کی گئی ہے۔ اسلوب وہی روایتی، ریڈیائی ڈراموں والا ہے۔ مکالمے زیادہ تر اطلاعاتی اور غیر تخلیقی ہیں جن سے کسی فلسفیانہ ادراک اور تہہ دار معنویت کی توقع نہیں کی جا سکتی۔ ایسی صورت میں متن کی بھرپور قرأت سے جو مجموعی تاثر اُبھرتا ہے وہ یہ کہ مکالموں سے بھرا ہوا، روایتی افسانہ ہے جس میں نہ کوئی مضبوط پلاٹ ہے، نہ کوئی واضح اسٹوری لائن، نہ کوئی زبردست ذہنی انتشار اور نہ کوئی خاص فنّی ارتکاز------!

(IV)

تو پھر یہ افسانہ مقبول کیوں؟ کہیں ایسا تو نہیں کہ جب ہم افسانہ نگار کے نام سے واقف ہوتے ہیں کہ یہ کہنہ مشق ادیبہ جیلانی بانو کی کہانی ہے تو بار با استعمال شدہ عنوان کی کُہنگی ختم ہوجاتی ہے بلکہ یہ احساس ہوتا ہے کہ ترقی پسند اور تلنگانہ تحریک سے اُنسیت رکھنے والی جیلانی بانو کو علی سردار جعفری کی غزل کے مطلعے میں ''راستے'' اور ''بند'' جیسے الفاظ کے انتہائی خلاّقانہ استعمال کی طرف رغبت پیدا ہوگئی ہو۔ لہٰذا لاشعوری طور پر یہ عنوان متن کی مُناسبت سے چسپاں ہوگیا۔ مصرعہ ؎

راستے بند ہیں سب کوچہ ٔ قاتل کے سوا

اور اب ملاحظہ کیجیے کہ جیلانی بانو کی یہ کہانی ایک اطلاع سے شروع ہوتی ہے کہ راستہ بند ہے۔ یہ خبر بھی ہے، اعلان بھی اور تاسّف کا اظہار بھی۔ اگلی ہی سطر میں راستہ بند ہونے کے سبب کا بیان طنز کی شکل اختیار کر لیتا ہے:

''بڑھتے ہوئے جرائم اور بے روزگاری کو ختم کرنے کے لیے چیف منسٹر، منسٹروں کی تعداد بڑھانے اسمبلی کی طرف جانے والے ہیں۔''

جواز بظاہر معقول مگر بباطن گمراہ کن اور سیاست دانوں کی مفاد پرستی کا غماز ہے جس کے اظہار کے لیے افسانہ نگار نے طنز کا سہارا لیا ہے۔ فضا اور ماحول میں پیدا ہونے والے تناؤ کے بیان کے لیے تشبیہ کو بروئے کار لایا گیا ہے:

''الکٹریکل پول کی سُرخ بتّی کسی راکشس کے دیدوں کی طرح چمک رہی ہے۔''

افسانے کا محل وقوع ایک چوراہا ہے۔ چوراہے کا انتخاب شاید اس لیے کیا گیا ہے کہ یہاں جمع ہونے والے مختلف طبقوں کے لوگوں پر نظر ڈالی جاسکتی ہے۔ راہ گیر اس مرکز پر پہنچ کر سمت کا انتخاب کرتا ہے۔ وہ سیدھے بھی جا سکتا ہے، دائیں اور بائیں بھی مگر چیف منسٹر کے گزرنے کی وجہ سے عوام کے لیے گزرگاہ بند کردی گئی

ہے۔ جب تک لیڈر نہ گزرے کوئی شارع عام پار نہیں کرسکتا۔ جمِ غفیر اگلی منزل کی طرف قدم بڑھانے سے قاصر ہے، اُن میں سے اگر کوئی پیچھے پلٹنا چاہے تو یہ بھی ممکن نہیں ہے۔ راہیں مسدود ہونے کے بار بار ذکر سے افسانوی متن یہ باور کرانا چاہتا ہے کہ اگر کوئی راہ کھلی ہے تو وہ نفاق کی، تشدد کی، دہشت گردی اور رشوت خوری کی ہے۔ عام انسان جو اس راہ پر نہیں چلنا چاہتا ہے اس کے لیے راستے بند ہیں۔ کاروں، اسکوٹروں اور آٹو رکشے پر بیٹھے مسافر کسمسا رہے ہیں اور پیدل چلنے والے بڑی بے صبری سے راستہ کھلنے کا انتظار کر رہے ہیں۔ ہر ایک کو عُجلت ہے۔ کسی کو اسکول پہنچنا ہے، کسی کو دفتر، کسی کو اسپتال۔ کسی کا امتحان ہے تو کسی کا کوئی اہم پروگرام، اس ضمن میں جیلانی بانو کا ایک مضمون ''آج کے مسائل اور افسانہ'' بھی قابلِ ذکر ہے۔ وہ لکھتی ہیں:

> ''آج ایک ادیب کے لیے یہ دنیا جتنی توجہ طلب ہے، پہلے کبھی نہیں تھی۔ ہم نئی صدی میں داخل ہوئے ہیں۔ یہ انسانی تہذیب کے لیے ایک بے حد اُلجھے ہوئے دور کا آغاز ہے۔ فیصلے، نظریے، مذہبی عقیدے، اخلاقی اور سیاسی اُصول ...... پیار اور محبت کے بندھن، سب کو سیاست اور سائنس کی بڑھتی ہوئی طاقت نے بدل ڈالا ہے۔ نئی صدی ہمارے سامنے بے شمار نئے مسائل لائی۔
>
> غور کیجئے کہ آج ہم کہاں کھڑے ہیں؟
>
> اب ہمارے ساتھ مذہب ہے اور نہ اخلاق۔ نہ قانون ہے نہ انصاف ...... ہر طرف غربت، جہالت، نا انصافی، لوٹ کھسوٹ کا بازار گرم ہے...... ساری دنیا ایک تجارتی منڈی بن گئی ہے۔ جہاں ہر چیز خریدی اور بیچی جاتی ہے۔ سیاست، سائنس، مذہب، خیر و شر کی ایک جنگ کا آغاز ہو چکا ہے، اور

ساری دنیا سیاست اور سائنس کی دہشت سے لرز رہی ہے۔''
(سارک ممالک میں معاصر افسانہ۔ص:۹۹)

اس بیان کی روشنی میں محسوس ہوتا ہے کہ یہ کہانی منظم طریقے سے ترتیب دی گئی ہے۔ چوراہے کو اگر جائے انتخاب مان لیا جائے تو ایک راہ اُس نئی نسل کی ہے جو معصومانہ انداز میں اپنا کیریر بنانے کے لیے کوشاں ہے۔ اس میں جوش ہے، لگن ہے، حوصلہ ہے، ولولہ ہے۔ مفاد پرست سیاست داں اسی نسل سے سب سے زیادہ خوف زدہ ہیں اور اسے بہکانے، ورغلانے کے لیے تمام حربے استعمال کر رہے ہیں۔ دوسری راہ اُن بزرگوں کی ہے جو اپنا اور اپنی ذمہ داریوں کا بوجھ اُٹھائے آگے بڑھ رہے ہیں۔ ان کے خواب ریزہ ریزہ اور حوصلے پست ہیں۔ ان میں سر پر اینٹوں کا ٹوکرا اُٹھائے مزدور، گھر کا سامان لے جانے والی عورتیں اور کچھ ایسے ضعیف اور نحیف لوگ بھی ہیں جو لاٹھی کے سہارے کے بغیر چل نہیں سکتے ہیں۔ تیسری راہ استحصال کی ہے جہاں آپسی رشتوں کی شکست و ریخت اور قدروں کی پامالی کا منظر ہے۔ چوتھی راہ شدّت پسندی کی ہے جو آلۂ کار بنتی ہے، اور فنا کی طرف گامزن ہوتی ہے۔ ان چاروں سڑکوں کو جوڑنے والا چوراہا مرکز ومحور ہے۔ سب کی اُمیدیں اسی سے وابستہ ہیں لیکن یہاں موجود الیکٹریکل پول کی سُرخ بتّی جو رہبری اور رہنمائی کے لیے نصب کی گئی تھی، وہ خوف ناک دیوی کی دہکتی آنکھوں کی شکل اختیار کر چکی ہے۔ اس کی روشنی عوام کی آمد و رفت کو منضبط کرنے، تاریکی دور کرنے کی ضامن تھی مگر اب استحصال اور رشوت خوری کی اعانت کر رہی ہے۔ ٹریفک کانسٹبل افراتفری میں مبتلا افراد کو ڈراتے دھمکاتے ہوئے اشارہ کرتا ہے:

''اوپر دیکھو! لال بتّی نظر نہیں آ رہی ہے؟''

سُرخ دہکتی ہوئی آنکھوں والے دیو سے خائف انسان کی آنکھیں اوپر، بہت اوپر آسمان پر جم جاتی ہیں؟

''**یا اللہ۔ میرے اللہ، راستہ کھول دے، اتنا بوجھا اٹھائے کب**

تک کھڑی رہوں گی۔''

افسانے کی ابتدا میں کہا گیا ہے کہ بڑھتے ہوئے جرائم اور بے روزگاری کو کم کرنے کے لیے چیف منسٹر صاحب اسمبلی جا رہے ہیں۔ اس فعل سے عوام کو خوش ہونا چاہیے اور عارضی طور پر آئی ہوئی رُکاوٹ سے اُکتانا نہیں چاہیے، لیکن عوام ڈھونگ سے واقف ہیں اور یہی واقفیت رکشے والے کی بیزاری کا سبب بنتی ہے۔

جب ہونڈا کار میں بیٹھا ہوا شخص اس سے دریافت کرتا ہے:

''یہ راستہ کدھر جاتا ہے...... ابھی تو کدھر بھی نہیں جاتا صاحب
...... چیف منسٹر کے جانے کے بعد معلوم ہوگا کون سا راستہ
کدھر جاتا ہے۔''

یہ جواب غمازی کرتا ہے کہ وہ لوگ جو ہمارے رہنما ہیں، ہمیں اندھیرے میں رکھ کر دھوکہ دے رہے ہیں، رہ زنی کا کام کر رہے ہیں۔ عوام کا مُقدر اُن کے ہاتھوں میں ہے اور ان کے فیصلے کے بعد ہی معلوم ہوگا کہ کس کو کس راستہ پر جانا ہے۔ بظاہر ترقی کے خواہاں درحقیقت بہتری کی راہیں مسدود کر رہے ہیں اور عوام، خواب اور حقیقت کی آویزش میں پس رہے ہیں۔ مسدود راہوں پر بہت سے پریشان بچوں کا کھڑا ہونا اور اُنھیں آگے جانے کا راستہ نہ ملنا اس بات کا اشارہ ہے کہ سیاست دانوں کی بیش تر کاروائی کاغذ پر ہوتی ہے یا پھر فائلوں میں بند ہو جاتی ہے۔ اگر منصوبوں کو عملی جامہ پہنایا گیا ہوتا تو ڈھیر سارے بچّے یوں ہی کھڑے نہیں ہوتے بلکہ انھیں اپنی منزل کی خبر ہوتی، یقین اور اطمینان ہوتا۔

چوراہے کے مقابلے میں گھر ایک ایسی جگہ کا نام ہے جہاں دن بھر کا تھکا ماندہ انسان سکون حاصل کرتا ہے مگر اس جدید ٹکنالوجی کے دور میں انسان اپنے ہی گھر میں اکیلا ہو گیا ہے۔ سب کے ہوتے ہوئے بھی وہ اجنبیت کے کرب میں مبتلا ہے۔ اسی لیے بوڑھا شخص اُس جگہ کی تلاش میں ہے جہاں اسے سکون ملے۔ اپنے گھر تک جانے کا راستہ اسے تیس برس سے نہیں مل پا رہا ہے۔

مکالماتی پیرایہ میں لکھا گیا یہ افسانہ محض بچوں، نوجوانوں، بزرگوں اور بے سہارا افراد کے مسائل کو ہی منعکس نہیں کرتا بلکہ معاشرہ کی صحت کے ضامن ستونوں کے کھوکھلے پن کو بھی ظاہر کرتا ہے۔ انداز طنز آمیز مگر اسلوب سادہ اور عام فہم ہے۔ اس سادگی میں پرکاری کے بہت سے امکانات پوشیدہ ہیں۔ قاری محسوس کرتا ہے کہ سائنسی ایجادات نے انسانی وجود کو مشین میں تبدیل کر دیا ہے۔ اس کے جذبات و احساسات ختم ہو چکے ہیں۔ وہ آپس میں ایک دوسرے سے کاروباری انداز میں گفتگو کر رہا ہے۔ نئی نسل جو ترقی کی خواہاں ہے وہ خواہش اور کوشش کے باوجود آگے نہیں بڑھ پا رہی ہے اور نہ ہی وہ اپنے لیے کوئی دوسرا راستہ منتخب کر پا رہی ہے۔ اسے وقت اپنی صلاحیت اور اپنے مستقبل کے زیاں کا شدید احساس ہے۔

پولیس کانسٹبل جو چوراہے پر عوام کی حفاظت کے لیے اور اُن کی اپنی منزل تک پہنچنے میں سہولت فراہم کرنے کے لیے کھڑا کیا گیا ہے، وہ مدد کے بجائے ان کا استحصال کر رہا ہے۔ منزل تک پہنچنے میں دشواری پیدا کر رہا ہے۔ اُس کا سلوک مساوی نہیں ہے۔ دولت مندوں سے وہ رعایت کرتا ہے اور غریبوں کو پریشان۔ ظلم وستم کا یہ حال کہ ایک راہ گیر جو اُس کے تشدد کا نشانہ بنا ہے، سر سے خون بہہ رہا ہے۔ اس سے بھی وہ ان دیکھی کے لیے رشوت لیتا ہے۔ افسانہ نگار نے ہمارے نکمے محافظوں کے غیر انسانی سلوک کا نقشہ کچھ اس انداز میں کھینچا ہے اور یہ باور کرایا ہے کہ اس طرح کے لوگوں کی وجہ سے ملک میں امن و امان کی صورت حال بدتر ہو رہی ہے۔

چوطرفہ منظر کشی کے باوجود جیلانی بانو غیر ضروری تفصیلات اور جزئیات سے ممکن حد تک گریز کرتی ہیں۔ وہ اپنے طویل ادبی سفر اور اُس سے حاصل ہُنر مندیوں کی بدولت اشاروں میں بہت کچھ کہہ جاتی ہیں۔ چیف منسٹر آنے والے ہیں اس لیے سڑکوں کے کنارے پھلوں اور ترکاریوں کی ٹرالی لگانے

والے، فٹ پاتھ پر رہنے والے اندھے، اپاہج فقیروں کو ہٹا کر صفائی کی جا رہی ہے۔ ایک بچّی اپنی ماں سے دریافت کرتی ہے:

''آج سڑکوں پر اتنی صفائی کیوں ہو رہی ہے ممّی؟ کیا منسٹر کے آنے سے کوئی بیماری پھیل جاتی ہے؟''

بچّے کا یہ سوال طنز کو اور زیادہ بامعنی ولطیف بنا دیتا ہے۔ ہجوم میں گھری عورت سر پر لکڑیوں کا بوجھ اُٹھائے، گود میں بچّے کو سنبھالے، اپنے رب سے فریاد کرتے ہوئے رونے لگتی ہے:

''اتنی زور سے کیوں چلّا رہی ہے اماں؟ گٹار والے لڑکے نے اس سے کہا...... کیا تمہارے پکارنے سے اللہ میاں راستہ کھولنے آ جائیں گے؟''

نئی نسل صاحبِ اقتدار طبقے کے رویّے سے اس حد تک مایوس ہوتی جا رہی ہے کہ کبھی کبھی اس کی یہ اُمید ڈانوا ڈول ہونے لگتی ہے کہ خدا ظالموں کی زیادتیوں کو ختم کرے گا یا اُن کو ان کے کرموں کا پھل ملے گا۔

جیلانی بانو عصرِ حاضر کی ایسی افسانہ نگار ہیں جنھوں نے ترقی پسند تحریک کا اثر بھی قبول کیا اور تلنگانہ کسان تحریک سے متاثر ہو کر کسانوں، مزدوروں اور بے بس انسانوں کے حق و انصاف کے لیے آواز بھی بلند کی ہے، اسی آواز کی گونج بین السطور میں یہاں بھی سُنائی دیتی ہے:

''دن بھر پتھر پھوڑتے ہیں۔ اینٹوں کے ٹوکرے سر پر رکھ کر تین منزل والی بلڈنگ پر جاتے ہیں پھر رات کو اُسی بلڈنگ کے نیچے پتھر کا تکیہ بنا کر سو جاتے ہیں ہم......''

پانچ صفحے کے اس افسانے کے متعدد زاویے ہیں۔ ہر زاویہ موجودہ صورتِ حال کا معنی خیز عکس پیش کرتا ہے۔ ہجوم میں گھری ایک بوڑھی عورت عدالت جانے کا راستہ دریافت کرتی ہے جہاں اسے انصاف ملنے کی اُمید ہے، مگر

اسے معلوم ہوتا ہے کہ وہ غلط اُمید لگا رہی ہے۔ بے بس عورت اب انصاف کے لیے کس کے پاس جائے کیوں کہ منصف بھٹک گیا ہے۔ یہ منظر ملاحظہ ہو:

''مرسڈیز کار میں بیٹھنے والے صاحب مسلسل ہارن بجاتے جا رہے تھے۔ وہ اپنے پاس بیٹھے دوست سے باتیں کر رہے تھے۔''

''آپ کے اوپر تو کئی کروڑ کے اسکام (Scam) کا کیس چل رہا ہے؟''

''ہاں۔ میں اس پرابلم پر بات کرنے چیف جسٹس کے پاس جا رہا ہوں ہوں۔ انھوں نے لاپروائی سے کہا۔''

''کیا وہ آپ کی بات سُنیں گے؟''

اُن کے دوست نے تعجب سے پوچھا۔

''ہاں ہاں۔'' دوست نے لاپروائی سے کہا۔

''میں ان سے پہلے بھی مل چکا ہوں۔ انھوں نے مجھ سے پوچھا تھا کہ گورنمنٹ کے ڈپارٹمنٹ میں کروڑوں روپے کا یہ اسکام کیسے ہوتا ہے؟

مجھے چیف جسٹس صاحب کے سوال پر ہنسی آ گئی، میں بولا۔ بہت مشکل کام ہے سر۔ آپ جیسے لوگ نہیں کر سکتے۔ اسی کرسی پر بیٹھو اور ہم سے لے کر موج مناؤ۔''

کروڑوں روپے کے گھوٹالے کا کیس ہونے کے باوجود مرسڈیز کار میں بیٹھا شخص کسی اُلجھن میں گرفتار نہیں ہے بلکہ سکون سے بیٹھے ہوئے اپنے دوست کو چیف جسٹس سے ہونے والے مکالمے سے واقف کرا رہا ہے۔ اُسے یقین ہے کہ وہ بَری کر دیا جائے گا۔ کہانی یہ بھی تاثر دینے میں کامیاب ہے کہ برائیوں میں اصلاً وہ لوگ ملوث ہیں جن پر ملک وقوم کی ترقی کا انحصار ہے۔

ایسے خاص لوگوں کا اصلی چہرہ تو کچھ اور ہے لیکن وہ کچھ اور نظر آتے ہیں۔ یہ منظر ملاحظہ ہو:

''منسٹر صاحب کے آنے میں اتنی دیر کیوں ہو رہی ہے۔ وہ کیا کر رہے ہیں انکل؟''

ایک لڑکے نے گٹار والے سے پوچھا۔

''بہت کام کرنے پڑتے ہیں منسٹر کو۔'' گٹار والے نے بچّے کو سمجھایا۔

''میٹنگ میں جانے سے پہلے انھیں میک اپ روم میں جانا پڑتا ہے۔ آج کس پارٹی کا کلر چہرے پر لگانا ہے، یہ سوچنا پڑتا ہے۔ کون سی پارٹی والا ڈریس بدلنا ہے، اور پھر ٹی وی پر جو کہنا ہے ویسا ہی میک اپ کرنا پڑتا ہے۔''

کہانی آج کے سیاسی منظرنامے پر مرکوز ہے۔ ہمارے سیاست داں اقتدار اور مفاد کی خاطر اپنی وفاداریاں بدلتے ہیں اور عوام کو گمراہ کرتے ہیں۔ نئی نسل اُن کے حربوں کو سمجھنے کے باوجود کچھ کرنے سے قاصر ہے۔ ستم ظریفی یہ ہے کہ کچھ سیاست داں مرض کے مداوا کے بجائے مریض کو ہی ختم کرنے کا منصوبہ بنا لیتے ہیں۔ اس انتہائی قدم کا ذکر جیلانی بانو نے نہایت تیکھے لہجے میں کیا ہے اور حساس ذہنوں کو اس جانب متوجہ کیا ہے کہ اگر یہ شاطرانہ چال کامیاب ہو گئی تو ملک و قوم کا کیا ہوگا؟ آزادی کے ساٹھ سال گزر جانے کے بعد بھی عوام کے دل و دماغ کو مذہب اور ذات پات کی بنیاد پر پراگندہ کیا جا رہا ہے جس سے قتل و غارت گری کو فروغ مل رہا ہے:

''دیکھو...... وہ ہمیں مارنے آ رہے ہیں۔''

''وہ تمھیں کیوں مار رہے ہیں......؟ کیا تم مسلمان ہو؟''

نہیں...... اب ہم آگے والے مندر میں چھپ جائیں گے۔''

''اسی لیے تو بچ گئے آج ......'' ایک شیروانی والے مولانا نے کہا۔

''اچھا۔ کیا مندر کے اندر چلے جاؤ گے؟'' گٹار والے نے ہنس کر کہا۔

''پہلے پُجاری کو بتانا پڑے گا کہ تم برہمن ہو...... ملیچھ ہو...... شُودر ہو......''

''او چھوکرے ...... اپنی زبان بند کر ...... بہت دیر سے تیری بکواس سُن رہا ہوں۔'' ایک صاحب نے غصہ میں کہا۔

''لوگ پریشان ہیں، تو ٹی وی کا کامیڈی پروگرام کر رہا ہے؟''

یہاں نئ اور پُرانی نسل کے خیالات و جذبات کی عکاسی کی گئی ہے۔ دونوں ہی صورتِ حال کو سمجھ رہے ہیں، مگر فرق یہ ہے کہ نئ نسل دلیری سے، مسکراتے ہوئے اُس کا اظہار کر رہی ہے اور بزرگ تجاہلِ عارفانہ سے کام لیتے ہوئے کبھی کبھار جھنجھلاہٹ کا مظاہرہ کر رہے ہیں۔ کہانی میں مثبت سوچ کو ترجیح دی گئی ہے جس کا ثبوت یہ ہے کہ جمِ غفیر میں، افراتفری کے باوجود کوئی یہ نہیں چاہتا کہ صورتِ حال بگڑے، لڑائی، جھگڑا ہو، پھر بھی بُرائی کے مکروہ چہرے سے نقاب اُتارنے میں پہل ایک نوجوان کر رہا ہے۔ وہ تمسخرانہ انداز میں کہتا ہے:

''مجھے معلوم ہے کہ چیف منسٹر کیا کہیں گے۔ گٹار والے لڑکے نے ہاتھ اُٹھا کر، سب کے سامنے آ کر ...... ایک منسٹر کی طرح گردن اُونچی کر کے زور زور سے کہا۔

''آپ سب کی بپتا سُن کر مجھے بہت دُکھ ہوا۔ اب میں اعلان کرتا ہوں کہ ...... جو ہندو ہیں اُنھیں آگ میں جھونک دو، جو مسلمان ہیں، اُنھیں خاک میں ملا دو۔ جے ہند ...... تالیاں......''

اس ڈرامائی انداز میں افسانہ اختتام کو پہنچ کر اپنا بھرپور تاثر چھوڑتا ہے۔ یہ لرزہ خیز تاثر قاری کو سوچنے پر مجبور کرتا ہے کہ اقتدار میں رہنے والوں کو اگر کوئی شے عزیز ہے تو وہ اُن کا اپنا مفاد ہے جس کے لیے وہ کچھ بھی کر سکتے ہیں۔ مذہب اور ذات پات اُن کے نزدیک محض حربے ہیں جن سے عوام کر گمراہ کیا جاتا ہے اور اپنا مقصد پورا کیا جاتا ہے۔

کہانی کی زیریں سطریں یہ ثابت کر رہی ہیں کہ جہاں ایک طرف عالم کاری (Globalization) کی وجہ سے سرحدیں ٹوٹ رہی ہیں وہیں دوسری طرف علاقائی، صوبائی، لسانی، مذہبی اور مسلکی دیواریں اُونچی ہوتی جا رہی ہیں۔ لوگوں کا ایک دوسرے پر اعتماد ختم ہو رہا ہے اور اس کی ایک بڑی وجہ موجودہ سیاسی نظام اور اُس کے ارد گرد رہنے والے لوگ ہیں۔ جیلا بانو نے ''راستہ بند ہے'' میں عوامی زندگی اور سیاسی شعور کے توسط سے آج کے رہنماؤں کا اصل چہرہ دکھایا ہے۔ اندر اور باہر کی دُنیا میں جو انتشار برپا ہے اُس کو انھوں نے نہایت اختصار اور ایجاز کے ساتھ بیان کیا ہے۔ یہ بیان مکالماتی لہجے یا پھر خود کلامی کے انداز میں ہے۔ اس افسانہ میں انھوں نے کسی کو بھی مرکزی کردار کی شکل میں پیش نہیں کیا ہے۔ فن کاری یہ ہے کہ جس شخص کی ممکنہ آمد کی وجہ سے لوگوں کا راستہ بند کیا گیا، اُس کے آئے بغیر ہی افسانہ ختم ہو جاتا ہے۔ سیاست داں کے دل کی بات کو نوجوان گٹار والے نے جو زبان عطا کی اس سے کہانی میں ایک نئی معنویت پیدا ہو گئی ہے اور یہ یقین بھی کہ آج کی فریب کاریوں کا اگر کوئی پردہ چاک کر سکتا ہے تو وہ فن کار ہے۔ اسی لیے جیلانی بانو نے سیاست دانوں کے گھناؤنے چہرے سے نقاب ہٹانے کے لیے ایک موسیقار کا کردار تراشا ہے جو ٹرافک جام میں پھنسا ہے۔ افسانہ کی اختتامی سطریں اسی موسیقار یعنی گٹار والے کی تقریر ہے جو عہدِ حاضر کی مکروہ سیاست پر سوالیہ نشان قائم کرتی ہے۔ اس کے طنزیہ جملوں سے ظاہر ہوتا ہے کہ سیاست دانوں کو نہ تو ہندو کی فکر ہے نہ مسلمان کی، وہ صرف جذبات کو برانگیخت کر کے اپنا اُلو سیدھا کرنا

چاہتے ہیں۔ ہندو اور مسلمان ان دونوں کو تہہ تیغ کرنے کا اعادہ کرنے والا بھی اپنی تقریر کا اختتام ''جے ہند'' پر کرتا ہے۔ ''جے ہند'' کا نعرہ ملک کی خوش حالی اور ہمہ جہت ترقی کا اشاریہ ہے مگر کیا ملک کی آبادی کو تہہ و بالا کر کے ایسا کیا جا سکتا ہے، افسانہ اس سوال کا جواب اپنے قاری سے چاہتا ہے۔

ооо

لے : اشاعت ''نیا ورق'' ممبئی شمارہ نمبر: ۳۰ جب کہ ایک سال پہلے یہ کہانی ساہتیہ اکادمی کے سہ روزہ انٹرنیشنل سمینار (اردو کی خواتین فکشن نگار ۱۴-۱۶/ مارچ ۱۹۰۸ء) میں پڑھی گئی تھی تب پانچ صفحے کی یہ کہانی ''جئے ہند- تالیاں-- پر ختم ہوئی تھی۔ (افسانے کے بعض بیانات میں ترمیم و تنسیخ ہوئی ہے) فن پارے کو نکھارنے کا عمل برابر جاری رہتا ہے اور یہ نہایت مثبت قدم ہے۔ یہ کاوش عموماً اس وقت تک جاری رہتی ہے جب تک فن پارہ فن کار کے پاس رہتا ہے لیکن منظرِ عام پر آنے کے بعد وہ قاری کی بھی ملکیت بن جاتا ہے۔ ایسی صورت میں فن پارے میں کی جانے والی تبدیلی سے اگر منفی تاثر اُبھرتا ہو تو قاری کو سخت ذہنی اذیت پہنچتی ہے۔

(الف) حذف کیا گیا حصہ:

(I) ''سرکار کو ایسا کرنا پڑتا ہے۔'' ایک اسکوٹر والا اپنے پیچھے بیٹھنے والے دوست سے کہہ رہا تھا۔'' (غیر مطبوعہ کہانی کا آخری صفحہ)

(II) ''......ملیچھ ہو----''

(III) کہانی کا آخری مکالمہ ''---جئے ہند---- تالیاں-----''

(ب) کتابت کی غلطی/تبدیل کیا گیا حصہ:

(I) ''اس لیے تو بچ گئے آج'' (اسی لیے تو بچ گئے آج) اصل میں

(II) ''پہلے بیماری کو بتانا پڑے گا''......(پہلے پجاری کو بتانا پڑے گا)

(III) ''اچھا؟ غریبی ختم کرنے کے لیے منڈی جن غریبوں کو ختم کرن کا پلان بنا لیتے ہیں شاید آج وہی اعلان ہونے والا ہے۔''(اصل متن۔کیا غریبی ختم کرنے کے لیے منسٹر صاحب غریبوں کو ختم کرنے کا پلان بنا رہے ہیں شاید)

(ج) اضافہ

''تمہارے ہاتھ میں کتنے بم ہیں---؟''
(نیا ورق،ص:١٦)

●●●

”جوئے رواں میں لرزاں“

’انقلاب کا ایک دن‘

۱۹۹۶ء میں پروفیسر زاہدہ زیدی کا ناول ”انقلاب کا ایک دن“ منظرِ عام پر آیا۔ اِس میں صرف ایک دن، صبح سے رات تک پیش آئے واقعات کا ذکر ہے لیکن اِس ذکر میں ذاتی واردات بھی ہے اور اطراف و جوانب کی ہلچل بھی۔ تقریباً اسی طرح کا تجربہ بہت پہلے سجاد ظہیر نے اپنے ناولٹ ”لندن کی ایک رات“ میں تکنیکی طور پر کیا تھا۔

زاہدہ زیدی نہ صرف شعور کی رَو بلکہ فلم اور اسٹیج کی جدید تر تکنیکوں سے بھی بخوبی واقف ہیں۔ اُن کے یہاں راوی کے توسط سے ماجرے کو بیان کرنے کے لیے اشعار بھی ہیں، در پردہ اشارے اور تبصرے بھی، اور وجودی طرزِ فکر بھی۔ تصورات کی دُنیا سے اصل واقعات اور ان واقعات کی دُنیا سے تصورات میں واپسی کا بیان بہت دلچسپ اور تسلسل کے ساتھ ہے۔

”انقلاب کا ایک دن“ کے تین محور ہیں۔ ایک مرکزی کردار اور اُس کی نجی زندگی اور خاندانی پس منظر کا، دوسرا کمیونزم سے وابستہ افکار و خیالات اور ایک

خاص عہد میں ہندوستان کی کمیونسٹ پارٹی کا رویہ اور تیسرا علی گڑھ مسلم یونیورسٹی خاص طور سے شعبۂ انگریزی جس میں مرکزی کردار صادقہ ایک طالب علم ہے۔

مصنفہ نے قصہ کی ترتیب کا خاص خیال رکھا ہے۔ سارا ماجرا صرف ایک دن کا ہے۔ اِس اعتبار سے وقت اور مقام کی وحدتوں کا التزام نسبتاً آسان تھا لیکن ناول کی اصل وحدت کا سرچشمہ مرکزی کردار صادقہ کا عمل اور فکر ہے۔ ایک طالب علم کی واردات اور یونیورسٹی کے تناظر کے اعتبار سے اسے کیمپس ناول قرار دیا جا سکتا ہے۔ [۱]

آیئے سب سے پہلے تثلیث کے تیسرے زاویے، شعبۂ انگریزی کے توسط سے کیمپس کو تلاش کریں۔ ناول میں کہیں بھی اِس کا ذکر نہیں کہ یہ کیمپس علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کا ہے لیکن علی گڑھ سے واقفیت رکھنے والوں کے لیے اتنے واضح اشارے ہیں کہ شبہ کی کوئی گنجائش نہیں۔ علی گڑھ کو جاننے والے اور علی گڑھ سے ناواقف پڑھنے والوں کے لیے اِس ناول کی اشاریت کچھ مختلف ہو سکتی ہے لیکن ناول کی بنیادی معنویت کی ترسیل اُن لوگوں تک بھی ہو جاتی ہے جو اُس عہد کے علی گڑھ سے واقف نہ ہوں جس کا ذکر ناول میں اشخاص کے نام بدل کر کیا گیا ہے۔

علی گڑھ کا یہ منظر نامہ آزادیٔ ہند کے بعد، بیسویں صدی کے نصف آخر کی ابتدا کا ہے۔ طلباء اور اساتذہ کے ایک حلقہ میں مارکسی مطمحِ نظر کی فوقیت کے باوجود اُس سے بے اطمینانی کے آثار پیدا ہو چلے تھے۔ قاری، علی گرین ہونے کے ساتھ اگر آرٹس فیکلٹی سے وابستہ رہا ہے تو وہ نہ صرف کیمپس کو پہچان لیتا ہے بلکہ کرداروں کے اعمال و افعال سے یہ بھی جان لیتا ہے کہ ناموں کی تبدیلی کے باوجود جو حضرات اس کے سامنے ہیں وہ پروفیسر حبیب، پروفیسر محمود حسین، پروفیسر بے۔ اے۔ خان، پروفیسر بوس، جناب مختار حامد علی، ڈاکٹر سلامت اللہ خاں، پروفیسر خورشید الاسلام، پروفیسر علیم، پروفیسر منیب الرحمٰن، پروفیسر عرفان حبیب، ڈاکٹر اختر انصاری، سلطان نیازی اور دوسرے کئی جانے پہچانے چہرے ہیں۔ یہ سب اپنی وضع

قطع، چہرے مہرے اور رکھ رکھاؤ کے انداز سے نمایاں ہوتے ہیں۔ اسی لحاظ سے یہ ناول دلچسپ اور متنوع کرداروں کا ایک نگار خانہ کہا جا سکتا ہے لیکن افراد سے قطع نظر اہمیت اُن ذہنی رُجحانات کی ہے جو ڈاکٹر ذاکر حسین کے عہد میں پرورش پا رہے تھے اور جن کے ٹکراؤ کا اندازہ یہ ناول پڑھنے سے بخوبی ہوسکتا ہے۔

دوسرے پہلو یعنی کمیونزم کو دیکھیے۔ ناول کا عنوان، نمائش میں پارٹی کی دُکان یا پھر اُن کتابوں کا خصوصی ذکر جو مارکسی دانشوروں کی ہیں۔ بھوک ہڑتال، احتجاج کرنے والے طلباء پر مظالم، پارٹی کے لیڈروں کی سخت گیری اور تنگ نظری، پھر ناول کے مرکزی کردار کا وہ گھر جس کے بارے میں مصنفہ نے لکھا ہے:

> ''سُرخ اینٹوں کا مختصر سا مکان، کیمپس میں ریڈ ہاؤس یعنی Marx Mansion کے نام سے مشہور تھا۔''

ناول کے مرکزی کردار کے ذہن میں جو اضطراب ہے وہ ہندوستان کی آزادی کے بعد اُس شکستِ طلسم کا آئینہ ہے جس سے اُس عہد کے بیشتر حسّاس ذہن دو چار ہوئے۔ ۱۹۴۷ء کے بعد ہماری معیشت قدرے تونگر ہوئی مگر ساتھ ہی اُس نے ایک ایسے منفعت پسند اور بازی گر سازشی معاشرے کو بھی جنم دیا جس سے نئی نسل کو لاشعوری طور پر یہ احساس ہونے لگا کہ اُن کے لیے راہیں مسدود، امکانات مبہم اور فریب دینے والے ہیں۔ موقع پرست، بے غیرت سیاستدانوں اور نوکر شاہوں کا ایک ایسا طبقہ اُبھر کر سامنے آ گیا تھا جسے ساری آسائشیں مُہیا ہیں۔ زیبا اور ناز یا عمل پر، لگام کسنے والا کوئی نہیں ہے۔ حسّاس افراد اس صورتحال کو بدلنے کے خواہاں تھے، باوجود ایک واضح سیاسی ایجنڈا رکھنے کے وہ یقین اور بے یقینی کی جس عجیب و غریب کیفیت کا سامنا کر رہے تھے، اُس کیفیت کی عکاسی ناول میں بخوبی ہوئی ہے۔

تقسیمِ ہند کے بعد ملک کے مشرقی اور جنوبی خطوں میں انتہا پسند مارکسی تحریک (جو آج کے ماؤوادیوں کی طرح پُرتشدد بھی تھی) سرگرم تھی وہیں مرکز کے

قرب و جوار (مثلاً شمال اور اُس سے متصل خطے) میں شاید اضافی خوش حالی کی وجہ سے صورتِ حال قدرے مختلف تھی۔

علی گڑھ مسلم یونیورسٹی میں مارکسی رُجحانات در ضرور آئے تھے مگر حاوی نہیں ہو سکے تھے کہ یہاں قدیم تہذیبی، معاشرتی روایتیں ہنوز فعال تھیں۔ دانشورانہ سطح پر لیفٹ اور جدید رُجحانات تھے ضرور مگر معتدل۔ کیونکہ مشرقی تہذیب و اسلامی اقدار (ہند اسلامی کلچر) مغربی اور عقلی تعلیم کے باوجود کیمپس میں محترم تھیں۔ اساتذہ نے بھی اس ماحول کو برقرار رکھنے میں کلیدی رول ادا کیا۔

علی گڑھ کی سابق طالبہ اور استاد پروفیسر زاہدہ زیدی جو اردو کی ایک اہم شاعرہ، ڈرامہ نگار اور تنقید نگار ہیں، ہر دور میں (بطور پروفیسر اور ادیب) ان تضادات کا بغور مشاہدہ و مطالعہ کرتی رہیں۔ مزید برآں اُنھیں یونیورسٹی کے انتظامی امور و معاملات سے بھی واقفیت تھی، جس کا سلسلہ اُن کی طالب علمی کے زمانے سے شروع ہوا تھا اور اُن کا ذہن اُن ناہمواریوں کا بھی مکمل ادراک رکھتا ہے جس سے مذکورہ یونیورسٹی دو چار رہی ہے۔

اس ناول میں مصنفہ نے یونیورسٹی کے ماضی اور مستقبل کے بجائے اُس عہد پر اپنی توجہ مرکوز رکھی ہے جس کا بحیثیت طالبِ علم انھوں نے براہِ راست تجزیہ اور مشاہدہ کیا تھا۔ کیمپس کے بیان میں احتیاط اور اعتدال کو ملحوظ رکھا گیا ہے۔ پاس ادب کو ملحوظ رکھتے ہوئے یونیورسٹی کے بزرگ اساتذہ اور سابق نامور طلباء Surrogate Characters کے ذریعے کردار سازی اس طرح کی ہے کہ کسی کی ہتک، دل آزاری اور بے حرمتی نہ ہو۔ اپنی بے باکی کے لیے جانی جانے والی مصنفہ نے حد ادب میں رہ کر کیمپس کی تصویر کشی کی ہے۔

میں نے اس ناول کو کیمپس ناول سے تعبیر کیا ہے جس کی روایت ہمارے یہاں کم کم ہے۔ ہاں کلکتہ یونیورسٹی[۲] کے ایک اسکالر شاشٹی براٹا کا ایک ناول My God died Young کا مجھے علم ہے جو وہاں کے کیمپس کے Rightist افکار کی

ترجمانی بطور خاص کرتا ہے۔ کردار سب یونیورسٹی کیمپس سے ہی ماخوذ ہیں۔ یہ ناول اُس دور میں لکھا گیا تھا جب نکسل تحریک کے جوشیلوں نے وائس چانسلر، مسٹر ملک کی گردن دبوچ لی تھی۔ Chair اور بزرگ عالم کی تعظیم وتحریم سب کو پرے رکھ دیا گیا تھا۔ ناول میں دو ایک کردار اس ماحول سے بھی اخذ کیے گئے تھے جو اپنے رویے اور سوچ میں Right Romanticist بلکہ شدّت پسندوں کے نزدیک Reactionary تھے۔ یہ ناول نکسل تحریک کے خلاف ایک پیغام تھا، رومان اور شائستگی کی بحالی کا۔ یہاں بھی زاہدہ زیدی کے ناول کی طرح براہ راست کچھ نہیں تھا لیکن اظہار میں تخلیقی سلیقگی اور سنجیدگی تھی۔

بہر حال ''انقلاب کا ایک دن'' اپنے پس منظر کی اہمیت کے باوجود بائیس برس کی ایک لڑکی کی ذہنی کشمکش سے عبارت ہے۔ اِس ناول کا یہ پہلو نہ صرف مرکزی بلکہ سب سے فعال اور تابناک ہے۔ ہمیں اس بحث سے سروکار نہیں کہ یہ ناول اصلاً Autobiographical ہے۔ ہم تو ناول کے مرکزی کردار کو فکشن کے ایک کردار ہی کے طور پر سمجھنے کی کوشش کریں گے۔ یہ کردار صادقہ علوی کا ہے۔ صادقہ کی کہانی ایک راوی نے بیان کی ہے۔ وہ ایک روشن خیال اور انقلابی لڑکی ہے۔ انگریزی ادب میں ایم۔اے۔ کر رہی ہے۔ نہایت ذہین، مہذب اور باشعور ہے۔ اردو شعرو ادب سے بھی گہری دلچسپی رکھتی ہے۔ اردو اور انگریزی کے ڈراموں سے نہ صرف رغبت ہے بلکہ اس میں کردار تک ادا کرتی ہے اور جس طرح ہیملیٹ (Hamlet) کی خود احتسابی اور تشکیک کی کیفیت کا تجزیاتی مطالعہ کیا ہے، وہ چونکانے والا ہے۔ وہ مقتول بادشاہ کے بھوت کی نفسیاتی تاویل کو نہ صرف نہایت موثر انداز میں بیان کرتی ہے بلکہ ہیملیٹ کے داخلی تجربے کو کچھ اِس زاویے سے اُجاگر کرتی ہے کہ اس کے دائرے میں ہر وہ نوجوان شامل ہو جاتا ہے جو اس سے اپنے گہرے جذبات کی گونج سن سکتا ہے۔ صادقہ نے اپنی گفتگو میں اس کی بھی وضاحت کی ہے کہ ہیملیٹ کو سچائی کی تلاش تھی۔ اُس کی لڑائی ذاتی اقتدار کی لڑائی

نہیں بلکہ ظلم، نا انصافی اور اقتدار کے زوال کے خلاف جدو جہد تھی۔ صادقہ کا لکھا ہوا یہ مضمون ایک علامتی حیثیت رکھتا ہے کہ ہیملیٹ کی کشمکش میں صادقہ اس کشمکش کا عکس دیکھتی ہے جو اُس کی نسل کے لڑکوں اور لڑکیوں کے ذہنوں میں جاری ہے۔

(۲)

''انقلاب کا ایک دن'' میں متعدد کردار اپنی رنگا رنگ حرکات و سکنات سے ایک خاص فضا کی تشکیل کرتے ہیں خصوصاً نسوانی کردار، صادقہ، صالحہ، خالدہ اور شاہینہ کے۔ بائیس سالہ صادقہ ادب کی طالبہ ہے۔ ڈرامے اور شاعری سے خاص لگاؤ ہے۔ کمیونسٹ پارٹی کی کارکن ہے۔ بحث و مباحثہ، تقریری مقابلوں، اداکاری، سوشل ورک وغیرہ میں گہری دلچسپی لیتی ہے۔ سنجیدگی اور بُردباری اُسے تصنع سے دُور رکھتی ہے اور اپنے قرب و جوار کے ماحول کو دیکھتے ہوئے وہ فیصلے کرتی ہے جیسے آکسفورڈ اور کیمبرج کی روایات کا چربہ اُتارنے کے بجائے وہ خود وہاں جا کر اعلیٰ تعلیم حاصل کرنے کا منصوبہ بناتی ہے اور وہاں کی قابلِ قدر روایات کو اپنے انداز سے، اپنے طرزِ زندگی میں جذب کرنے کا تہیہ کرتی ہے۔ جذبات سے گُریز اُس کی شخصیت کا خاص وصف ہے لیکن یہ بھی محسوس ہوتا ہے کہ اُس نے اپنے جذبات کو جبراً مقفل کر رکھا ہے کہ رومانٹک سچویشن کے باوجود اُس کے گرد رومانس کا کوئی ہالہ نہیں ہے صرف ایک مقام پر صادقہ، سلمان زبیری کی توجہ اپنی طرف پا کر ایک ممکنہ رومانی رشتہ کے بارے میں کچھ دیر تک سوچتی ہے جبکہ دو ڈھائی سال چھوٹی اُس کی بہن خالدہ میں وہ بے نیازی اور بے اعتنائی نہیں ہے۔ اس کے خدو خال کو مصنفہ نے اس طرح اُبھارا ہے:

> ''کھلتا ہوا گندمی رنگ۔ بھوری آنکھیں اور سنہرے سے بال جو اس کے شانوں پر بڑے انداز سے لہراتے رہتے۔ مناسب قد اور سڈول جسم اور ان سب سے زیادہ آنکھوں کی وہ مخمور کیفیت

جو بات کرتے ہوئے پیدا ہو جاتی۔'' ص ۱۵

اسی طرح صادقہ کی ۲۷ سالہ بڑی بہن صالحہ بھی خشک مزاج نہیں ہے۔ وہ امریکہ سے اعلیٰ ڈگری لے کر آئی ہے۔ اُس کے بارے میں ناول نگار نے لکھا ہے:

''کافی دلکش تھی۔ کھلتا ہوا گندمی رنگ، مناسب قد و قامت اور بڑی بڑی سرمگیں آنکھیں جن میں گہرے تفکر کی جھلک ہمیشہ نظر آتی تھی۔'' ص ۱۳

دانشورانہ دلچسپیوں کے ساتھ نسوانی جمال کا ذکر مصنفہ نے اپنی چاروں بہنوں کے لیے ہی نہیں بلکہ اپنی دوست شاہینہ کے لیے بھی اسی لب ولہجہ میں کیا ہے۔ وہ ایک جگہ لکھتی ہیں:

''رومانٹک مزاج کی ایک قبولِ صورت لڑکی تھی اور پھر شرمیلی اس قدر کہ کوئی اس کی طرف دیکھ لے تو کانوں کی لَو تک سرخ ہو جائے اور نازک اندام ایسی کہ ہوا بھی اس کے پاس سے گزرنے سے گھبرائے۔'' ص ۳۶

رومان اور انقلاب کے جذبات کے لمس اس ناول میں نہایت فنکارانہ ڈھنگ سے حسین یادوں کی بازیافت بن گئے ہیں ان کے بارے میں زاہدہ زیدی نے انتساب میں کہا ہے:

''اُن یادوں کے نام جن کے دھندلے سائے اس جوئے رواں میں لرزاں ہیں۔''

کیمپس کے ایک مخصوص ماحول، سرگرمیوں اور روزمرّہ کے واقعات سے گزرتا ہوا یہ ناول سوچ کے دائرے کو وسیع تر کرتا ہے۔

''انقلاب کا ایک دن'' کا مرکز و محور ایک ایسی لڑکی ہے جو سب کچھ دیکھ رہی ہے۔ اس دیکھنے کے عمل میں محض فوٹو گرافی یا منظر کشی نہیں بلکہ غور و فکر کی سطح کو بھی ملحوظ رکھا گیا ہے اور لف و نشر کی طرح واقعات کو سمیٹنے اور وسیع کرنے کے حربے کو استعمال کیا گیا ہے۔ شعور سے لاشعور کی طرف رجوع کرنے کے لیے مصنفہ کچھ

اس طرح کے الفاظ استعمال کرتی ہیں:

''وہ بھی عجیب دن تھے......ص ۱۰ یا

چھ دنوں کے واقعات کا عکس صادقہ کے ذہن میں اُبھرا......ص ۱۰ یا

ہوا یوں کہ ایک بار......ص ۱۶ یا پھر

تین چار دن پہلے......ص ۱۸'' وغیرہ وغیرہ

اور ماضی کے دریچوں سے حال کی طرف واپسی کچھ اس طرح ہوتی ہے:

''یکا یک چونک کر صادقہ اپنے تصورات کی دنیا سے موجود کی دنیا میں واپس آئی تو اس نے دیکھا......ص ۲۵''

اس دیکھنے کے عمل کو زاہدہ زیدی نے بڑے ڈرامائی انداز میں نقل کیا ہے۔ قاری دیکھتا ہے کہ صادقہ صبح ساڑھے سات بجے تیار ہو کر اپنی مہم پر نکل کھڑی ہوتی ہے۔ پس منظر میں وہ پانچ بجے ہی اُٹھ گئی تھی اور دستاوئسکی کے شہرۂ آفاق ناول The Idiot کے مطالعے میں کچھ اس طرح محو ہو گئی تھی کہ اسے وقت گزرنے کا احساس ہی نہیں ہوا تھا، اور یہیں سے وقت کی اہمیت اُس کی عُجلت سے ظاہر کر دی جاتی ہے اور پھر دن بھر کی تگ و دو کے بعد صادقہ بستر پر لیٹنے سے پہلے بائیں پاؤں میں آئی خراش کی کسک کو محسوس کرتی ہے۔ یہاں لفظ 'بائیں' کا استعمال غور طلب ہے۔ خراش کی یہ کسک پریشان کن تصورات اور شور انگیز سوالات کی شکل اختیار کرتے ہوئے اس کے ذہن پر یلغار کرتی ہے۔ وہ سوچتی ہے کہ آخر اس کی منزل کیا ہے؟ شاید انقلاب؟ کیونکہ زندگی اور انقلاب تو لازم و ملزوم ہیں۔ لیکن انقلاب کا وہ محدود اور بے لچک تصور جسے پارٹی لیڈروں نے اوڑھنا بچھونا بنا رکھا ہے، وہ اس کی منزل نہیں ہو سکتی تو پھر کیا ہے؟ اچھائی اور برائی، سچ اور جھوٹ کی حدیں کہاں ختم ہوتی ہیں؟ سچ کی مملکت غیر محفوظ کیوں ہے؟ جھوٹ کی فوجیں بار بار یلغار کیوں کرتی ہیں؟ پاکیزگی اور پراگندگی اتنے قریب کیوں ہے؟ زندگی کا سفر پیچیدہ اور دشوار

کیوں ہے؟ سوالوں کی بوچھار میں انسانی وجود خود ایک واہمہ بن جاتا ہے۔ اپنے ہونے اور نہ ہونے پر، دونوں ہی صورتوں میں وجود حقیقت بینی کا شکار ہوتے ہوئے شکوہ سنج ہے۔ یہ فلسفیانہ فکر تاریخ کے اُن دریچوں کو کھولتی ہے جب مغربی یورپ کے ادب میں وجودی فلسفے نے سر اُبھارا۔ کامو، کافکا، سارتر کے ناولوں نے انسان، معاشرہ اور اس کے نظام میں وجودی رشتوں کو چیلنج کیا۔ باطنی وجود کو اصل مانا اور تمام خارجی رشتوں کو جور و جبر کا منبع بتایا جس کے نتیجے میں مغرب کی تونگر (Affluent) سوسائٹی میں بیگانگی، اجنبیت، اخلاقی قدروں سے بیزاری کو فروغ حاصل ہوا چونکہ برصغیر ہند مدتوں مغرب کے استعماری قوتوں کی کالونی تھا۔ انگریزی زبان ان دونوں سوسائٹی کے درمیان ترسیل کا میڈیم تھی لہٰذا انگریزی ادب اور کلچر سے ہمارا طبقۂ اشرافیہ اور اس کے دانشور بے حد قریب ہو گئے تھے پھر انگریزی زبان کے توسط سے دنیا کے بڑے ممالک کا ادب یہاں آسانی سے پہنچنے لگا۔ فلسفۂ وجودیت بھی اسی وساطت سے ہمارے دانشوروں اور ادیبوں کو فراہم ہوا۔

قبل اس کے کہ قاری اس راہ پر کچھ اور آگے بڑھتا کہ مصنفہ اُسے سچائی کی تلاش اور عرفان کے سر چشموں کی کھوج پر اُکساتے ہوئے ناول کو اِس طرح ختم کرتی ہیں:

> ''زندگی کا سفر تو راہ ہموار کا سفر نہیں بلکہ راہ دشوار کا سفر ہوگا، جس میں اُسے خاردار جھاڑیوں سے اُلجھنا ہوگا......اور اگر سچائی پھر بھی سات پردوں میں مستور رہی تو اسے اپنے وجدان کا بھی سہارا لینا ہوگا اور ذات کی گہرائیوں میں ڈوب کر اس عرفان کو حاصل کرنا ہوگا...... اس جدو جہد سے منھ تو نہیں موڑا جا سکتا......سفر تو کرنا ہی ہوگا کہ شاید:
>
> منزل عشق بسے دور و دراز است ولے
>
> طے شود جادۂ صد سالہ بہ آہے گاہے''

۱۱۷ صفحات کا یہ مختصر ناول دلچسپ ہے۔ اس کا پلاٹ مربوط اور منضبط ہے واقعات میں منطقی ربط ہے۔ جذبات و احساسات کے وسیلۂ اظہار کے لیے صاف ستھری زبان استعمال کی گئی ہے۔ مکالمے برجستہ ہیں۔ ان میں بے ساختگی کے ساتھ زور اور اثر پیدا کرنے کے لیے محاوروں، تشبیہوں اور صنعت تکرار سے بھی کام لیا گیا ہے۔ فقروں، لفظوں اور مترادفات کی ایسی تکرار، جس میں صوتی ترنم و تاثر کے علاوہ، جذباتی کیفیات کی اثر انگیزی ہے، اور وہ اس لیے کہ زاہدہ زیدی فطری طور پر شاعرہ ہیں۔ کہانی کی بنت، ماجرا نگاری کے رموز اور کرداروں کی فعالیت اس کے گواہ ہیں کہ وہ ممتاز ڈرامہ نویس ہیں۔ یہ دانشورانہ سوچ کا ہی نتیجہ ہے کہ نہ صرف مسائل پر مضبوط گرفت نظر آتی ہے بلکہ سماجی، تہذیبی اور سیاسی بندشیں کس طرح انسانی شخصیت پر اثر انداز ہوتی ہیں اور ان کے مابین جو کشمکش ہوتی ہے اس کو بھی زاہدہ زیدی نے فنکارانہ طور پر اپنے بیانیہ کا حصہ بنایا ہے۔

اختتام سے پہلے چند معروضات پیش کرنا چاہوں گا۔ سب سے پہلے ناول کے Ethics (اخلاقی پہلو) سے متعلق عرض کروں کہ یہ Surrogate Novel تخلیقی اخلاقیات سے صرف نظر کرتا ہے۔ کردار، Setting اور ماحول اِس طرح خلق کیے گئے ہیں کہ قاری بڑی آسانی سے انہیں Decode کر لیتا ہے۔ جیسا کہ میں نے گذشتہ سطور میں کہا ہے کہ یہ فلاں کیمپس، فلاں شخص یا فلاں جگہ ہے۔ پہلی بات تو یہ کہ اس طرح تخلیق حسنِ ابہام کھو دیتی ہے، دوسرے یہ کہ مقام و شخصیت سیدھے زد میں آتے ہیں۔ عموماً Surrogate ناول یا ڈرامے میں ایسا ہی ہوتا ہے۔ لکھنے والا التباس کو سنبھال نہیں پاتا ہے۔ چنانچہ ایسے ناول یا ڈرامے اُس حلقے کی دلچسپی کا سامان زیادہ فراہم کرتے ہیں جس کو Insiders کا حلقہ کہا جا سکتا ہے جبکہ سنجیدہ ادب کے قارئین کی نظر میں یہ وقتی، ہنگامی اور محدود ٹھہرتا ہے اور یہ کہ مرکزی کردار کے پردے میں مصنف اپنے آپ کو بطور ہیرو پیش کرتا ہے۔ ہم کرشن چندر کو بھول بیٹھے ہیں ورنہ اس نوع کے Exposing ناول لکھنے کا فن اُن کو

خوب آتا تھا۔ وہ مقامیت کو آفاقیت میں تبدیل کرنا جانتے تھے۔ فن پارے کی دائمی قدر و منزلت اسی آرٹ میں پنہاں ہے۔

دوسری بات یہ کہ اِس ناول کے کینوس پر علی گڑھ مسلم یونیورسٹی کے ایک خاص عہد کو مجسم کیا گیا ہے۔ جیسے ہی قاری پر یہ حقیقت منکشف ہوتی ہے، ناول کا کینوس محدود ہو جاتا ہے۔ ناول کو مذکورہ یونیورسٹی کے حوالے سے بڑے کینوس پر لکھا جا سکتا تھا۔ جیسا کہ میں نے عرض کیا کہ جس زمانے کو یہ ناول پیش کر رہا ہے اُس زمانے میں ہندوستان کی دیگر مشہور یونیورسٹیوں میں ادب اور سیاسی سطح پر دو تونگر رُجحانات کا زور تھا۔ طلباء و اساتذہ اُن رُجحانات کو تحریک کی شکل دینے میں کوشاں تھے۔ World order میں زبردست تغیر آ رہا تھا۔ کیمپس میں فکری تبدیلیاں واقع ہو رہی تھیں۔ ہندوستانی منظر نامے میں بڑے بڑے Characters اُبھر رہے تھے تو اپنے اپنے رول سے متاثر بھی کر رہے تھے، علی گڑھ کیمپس کے حوالے سے اِس ناول میں یہ وسیع تناظر اُبھر نہیں پایا۔ ناول روایتی رومانی نوٹ پر اختتام پذیر ہوتا ہے جبکہ اِس کے بڑے ناول میں متبدل ہونے کے امکانات بہت تھے لیکن ایک طرح سے یہ مطالبات حق بجانب نہیں ہیں کیونکہ مصنفہ نے ناول کو ایک کردار اور ایک دن کی واردات کے بیان کا وسیلہ بنایا ہے۔ ایک دن میں ایک آدمی کے ذہن میں کیا کچھ ہو سکتا ہے اِس کا نمونہ جیمز جوائس (James Joyce) کا ناول Ulysses ہے۔ ''انقلاب کا ایک دن'' میں داخلی اور خارجی واقعات کو برابر کی اہمیت دی گئی ہے اور یہ ناول صرف شعور کی رَو تک محدود نہیں ہے۔

اِن تمام تحفظات کے باوجود ناول کی Readability، زبان و بیان کی برجستگی اور پلاٹ کی وحدت کی بنا پر بہت زبردست ہے۔ ناول کے جن صفات کا میں نے پچھلے صفحات میں ذکر کیا ہے ناول پڑھ کر آپ خود اندازہ کریں گے کہ ناول پڑھنے والوں کا ایک بڑا حلقہ اس مقناطیسی گرفت کا اعتراف کرے گا۔

حواشی:

۱ : انگریزی میں دوسری جنگِ عظیم کے بعد سے کیمپس ناول لکھے جارہے ہیں۔ پہلا مشہور ناول Mary Mc Cathey کا The Grove of Academe ہے جو ۱۹۵۲ء میں منظرِ عام پر آیا۔ David Lodge نے دنیا کے پانچ مشہور کیمپس ناولوں میں اس کا شمار کیا ہے۔ خود ڈیوڈ لاج کے کیمپس ناول کو جو شہرت ملی ہے وہ اپنی مثال آپ ہے۔ اردو، ہندی میں راہی معصوم رضا، خواجہ احمد عباس، انور عظیم، اصغر وجاہت، غضنفر، محمد حسن، نسترن فتیحی اور اُدے پرکاش (کسی حد تک قرۃ العین حیدر کا ناول گردشِ رنگِ چمن) نے اپنے اپنے انداز سے کیمپس ناول خلق کیے ہیں۔ اردو میں ''فسوں'' اور ''انقلاب کا ایک دن'' اِس زمرہ میں اچھے ناول قرار دیے جا سکتے ہیں۔

۲ : کلکتہ یونیورسٹی کے حالات اور مذکورہ ناول کی تفصیلات سے محترم انیس رفیع نے آگاہ کیا۔ میں ان کا مشکور ہوں۔

۳ : Surrogate کی یہ اصطلاح فلم، ٹی وی میں ایسے اشتہارات کے لیے مستعمل ہے جس کے توسط سے ممنوعہ شے کا پس پردہ اشتہار کیا جاتا ہے۔ مثلاً آج کل شراب کے اشتہار پر قانوناً پابندی عائد ہے چنانچہ وسکی بنانے والی کمپنی کا اشتہار سوڈے یا پانی کو توجہ کا مرکز بناتا ہے، جیسے MacDonald جو اصلاً وِسکی کے لیے مشہور ہے، سوڈا بھی بناتی ہے لہٰذا میکڈانلڈ سوڈے کے اشتہار سے برانڈ کا نام (Mac Donald) ذہن میں تازہ ہو جاتا ہے۔

●●●

ترنم ریاض کا افسانوی ادب

اکیسویں صدی فکشن کی صدی ہے۔ ایسا شائد اس لیے کہا جا رہا ہے کہ پچھلے سو، سوا سو سال میں افسانہ اور ناول جتنے تکنیکی، اسلوبی اور ہیئتی تجربوں سے گزرا ہے، اس کی مثال کسی دوسری صنف میں نہیں ملتی ہے۔ اردو فکشن کا اختصاص اس اعتبار سے بھی ہے کہ اس میں نئی جہتوں کی تلاش اور تجربات میں خواتین کی خدمات نا قابلِ فراموش ہیں۔ میں سمجھتا ہوں کہ بیسویں صدی کے دوسرے نصف میں ادبی اُفق پر چھا جانے والی خاتون فکشن نگاروں میں قرۃ العین حیدر کا نام سب سے نمایاں اور قد سب سے دراز ہے۔ اُن کی نظر نہ صرف جدید مغربی اور مشرقی یورپ کے تبدیل شدہ معاشرے اور اس کے ادب پر تھی بلکہ مشرقی مطالعات کی عمق بھی تھی۔ وہ ایک وسیع تر بالواسطہ تجربوں کی قلمی امین بن کر اردو فکشن کو مالا مال کر گئیں۔ چونکہ ان کا تعلق طبقۂ اشرافیہ سے تھا لہٰذا عینی آپا کے فکشن کی خواتین کردار بیشتر اسی معاشرے کی نمائندہ تھیں۔ لاشعوری طور پر یہ اس طرح خلق ہوئی تھیں کہ تانیثی عزائم اور خود آ گہی کا ایک غیر روایتی چہرہ قاری کے سامنے آ جاتا ہے۔ قرۃ العین حیدر کے عام قاری کو کبھی کبھی ایسی خاتون کردار اجنبی سی محسوس ہوتیں مگر یہ مصنفہ کا فنی کمال تھا کہ انھوں نے چمپا، سیتا میر چندانی، چاندنی، پدما، تمارا جیسے کرداروں کو متعارف کراتے ہوئے نسوانی وقار کو

قائم کیا۔ان کی تخلیقات میں وہ عورتیں بھی تھیں جو شکم سیر ہونے کے لیے کم و بیش غلامی کے درجے پر جی رہی تھیں۔ایسے نسوانی کرداروں میں بھی وہ عظمت کے نشانات تلاش کرتے ہوئے منکشف کر دیتی تھیں۔

قرۃ العین حیدر ہمارے افسانوی ادب کو جہاں تک پہنچانا چاہتی تھیں، پہنچا چکیں۔اُن کی غیر موجودگی میں جو خلا پیدا ہوا ہے اُسے پُر کرنا آسان نہیں۔ایسے میں جن فنکاروں کی طرف نگاہیں جا رہی ہیں اُن میں ترنم ریاض سرفہرست ہیں۔ یہاں موازنہ یا تقابل مقصود نہیں کیونکہ ہر فنکار کا اپنا مطمحِ نظر، اپنا اسٹائل ہوتا ہے۔ترنم ریاض کی اپنی مخصوص پہچان ہے۔ کُھلا ذہن، طبعیت میں اعتدال پسندی، فنونِ لطیفہ سے واقفیت، تاریخی، سماجی اور سیاسی تبدیلیوں کا شعور—— وہ فکشن کے رموز و نکات کے ساتھ تانیثی فکر کو بھی اپنا مرکز و محور بنائے ہوئے ہیں جس کا اندازہ ان کے مضامین سے ہوتا ہے جن میں انھوں نے خواتین کے حقوق کی بحالی، ان کے سماجی منصب کے تعین، انفرادیت نیز تانیثی رُجحان اور رویوں پر مدلل بحث کی ہے اور اس کی واضح جھلکیاں ہمیں ان کے افسانوں اور ناولوں میں فنکارانہ ہنرمندی کے ساتھ ملتی ہیں۔

ترنم ریاض کے چار افسانوی مجموعے (یہ تنگ زمین، ابابیلیں لوٹ آئیں گی، یمبرزل، مرارِ زحمتِ سفر) اور دو ناول (مورتی، برف آشنا پرندے) منظرِ عام پر آچکے ہیں۔ ''یہ تنگ زمین'' میں انھوں نے سادگی سے نفسیاتی کیفیتوں کو سمجھنے اور سمجھانے کی کوشش کی ہے۔ ''ابابیلیں لوٹ آئیں گی'' میں اشاراتی اور رمزیاتی اسلوب قاری کو دوہرا لطف دیتا ہے۔ ''یمبرزل'' کی کہانیاں ایک خاص موڈ کی ہیں ان میں منظر کشی اور جزئیات نگاری سے خاص کام لیا گیا ہے۔ ''مرارِ زحمتِ سفر'' مظلوموں کی منہ بولتی تصویریں ہیں جو قاری کو مضطرب اور بے چین کر دیتی ہیں۔ یہی کیفیت ناول ''مورتی'' اور ''برف آشنا پرندے'' کی ہے کیونکہ ترنم ریاض

مظاہرِ فطرت کے ساتھ ذہنی کیفیات کو نہایت خوبی سے کاغذ پر اتارتی ہیں۔ ان کے ناولوں اور اور افسانوں میں باطنی سفر ایک نئے، نرم و گداز آہنگ کی پہچان کراتا ہے اور خوبی یہ ہے کہ وہ انتہائی مشکل اور اذیت ناک مرحلوں سے بہ سہولت گزر جاتی ہیں۔ آیئے سب سے پہلے ناول مورتی کا مطالعہ کریں۔ اس میں تین مرکزی کردار عافیہ، ملیحہ اور فیصل ہیں۔ ناول نگار نے بالواسطہ طور پر قاری کو یہ باور کرایا ہے کہ فن کار بہت حساس ہے۔ دنیا کی چھوٹی بڑی چیزیں، واقعات، رشتے اس کو متاثر کرتے ہیں اسی لیے ملیحہ بے حد جذباتی ہو جاتی ہے جب کہ اُس کا شوہر اس لطیف شئے سے بے بہرہ ہے۔ اُسے لمحاتی طور پر جو چیز پسند آتی ہے، دولت کے بل پر گھر لے آتا ہے۔ یہی ملیحہ کے ساتھ بھی ہوا ہے۔ وہ اپنے قرب و جوار کے ماحول اور شوہر کے برتاؤ کے تحت اندر ہی اندر ٹوٹتی جا رہی تھی، کلا سنگم کی مورتیوں کی طرح جو ٹرانسپورٹ یا رکھوالوں کی بے پروائی کی وجہ سے ٹوٹ گئی تھیں۔ اسی لیے تو آرٹ گیلری نے انھیں ''ٹوٹے ہوئے ستارے'' کا عنوان دے دیا تھا۔

ٹوٹنے اور بکھرنے کے عمل کو ملیحہ اپنے ذہن میں ترتیب دیتی ہے اور پھر اُسے مورتی کی شکل میں ڈھال دیتی ہے۔ ایسے میں ہی وہ ماں اور بچّے کا ایک مجسّمہ تیار کرتی ہے۔ ایسی عورت جو ماں بن کر مکمل ہو گئی تھی لیکن مجسّمے کی شکل میں، حقیقت میں نہیں کہ اُس کی تشنگی برقرار ہے اور آرزو ادھوری ہے۔ مکمل اظہار کا خواب تشنۂ تعبیر ہے۔ واقعات اور حادثات کی ترنگوں سے بُنے گئے اس ناول کے لہجے میں ایک توازن اور ٹھہراؤ ہے۔ ترنم ریاض کے ہاں باطنی مدو جزر اور خارجی افعال کے درمیان آویزش سے پیدا ہونے والا جمالیاتی احساس موضوع پر حاوی ہے۔ وہ اصل واقعے سے زیادہ اُس کے ردِ عمل میں پیدا ہونے والی پیچویشن کو اہمیت دیتی ہیں اور اُس کی تفصیلات صداقت کے ساتھ قاری پر منکشف کرتی ہیں۔

''مورتی'' کی طرح ''برف آشنا پرندے'' میں بھی زندگی کا کرب، اُس کی خوبصورتی اور بدصورتی موجود ہے۔ اپنے عنوان کی ملائمت کے لمس کی طرح اِس ناول میں انسان کی

خواہشوں، آرزوؤں، حسرتوں اور اُن کی نارسائیوں کا احساس شدت سے موجود ہے۔

''برف آشنا پرندے'' کا مرکزی کردار شیبا، انسانی جذبات و احساسات اور رشتوں کی نزاکت اور پیچیدگیوں کو اُجاگر کرتا ہے۔ کشمیر کے قدرتی ماحول اور متوسط طبقہ کی آزاد فضا میں سانس لینے والی شیبا اپنے مستقبل کے منصوبے خود بناتی ہے۔ ذہانت اور معصومیت کے سبب وہ دوستوں میں مقبول ہوتی ہے، اپنی ایک شناخت قائم کرتی ہے، سماجیات میں ایم فل کے بعد پی ایچ۔ڈی کر رہی تھی کہ اُس کے سپروائزر، پروفیسر دانش پر فالج کا زبردست حملہ ہوتا ہے۔ بیگم دانش (یعنی شہلا) بیرون ملک کے ایک کالج میں اُستاد تھیں۔ اپنی عدیم الفرصتی کا ذکر شیبا کے سامنے کچھ اس طرح کرتی ہیں کہ شیبا خود پروفیسر کی دیکھ بھال میں مگن ہو جاتی ہے اور ایک ہمدرد انسان یا فرض شناس نرس سے آگے بڑھ جاتی ہے۔ بقول مصنفہ ''ستر سالہ بزرگ کی تینتیس سالہ والدہ'' کی طرح۔ اُس کا اپنے سپروائزر سے کچھ ایسا رشتہ قائم ہو جاتا ہے جیسا کسی کمزور کے ساتھ سرپرست کا ہوتا ہے۔ چاہت میں یکسوئی اور سپردگی جہاں وقت کی طنابوں کو کھینچ لیتی ہے وہیں شیبا کی سکون بھری زندگی کو درہم برہم کر دیتی ہے۔ اسے یہ احساس ہی نہیں ہوتا کہ اس نے جو آشیانہ بنایا ہے وہ برف کی چٹان پر ہے۔ طعن و تشنیع کی حرارت جب اِس برف کو پگھلائے گی تو آشیانہ کا وجود مٹ جائے گا۔ حالات و حادثات سے بے پرواہ شیبا، دانش کی تیمارداری میں کچھ اس طرح غرق ہو جاتی ہے کہ ماں، بہن، احباب، سبھی اُس سے کنارہ کشی اختیار کر لیتے ہیں۔ اُس کی شخصیت بکھر جاتی ہے، وجود لہولہان ہوتا ہے اور جب ذہنی و جسمانی طور پر مفلوج پروفیسر دانش اِس دنیا سے رُخصت ہوتا ہے تو شیبا کو ایک اور اذیت میں مبتلا ہونا پڑتا ہے۔ اپنے بچپن کے دوست، شہاب الدین شیروانی کی نکاحِ ثانی کی اطلاع کے ساتھ اُس کی دبی ہوئی خواہشیں بھی دم توڑ دیتی ہیں۔

ترنم ریاض اپنے موضوعات عام زندگی سے چُنتی ہیں۔ اُن کے ہاں علامتیں اُن کی فکری زمین سے پھوٹتی ہیں۔ وہ کہانی کی بُنت میں فضا اور ماحول سے بھی علامتیں

اُن کی فکری زمین سے پھوٹتی ہیں۔ وہ کہانی کی بُنت میں فضا اور ماحول سے بھی علامتیں یا اشارے اکٹھا کرتی ہیں۔ وہ کبھی ایک مصوّر کی طرح کہانی کے کینوس پر مختلف رنگوں کے ذریعے مختلف شیڈس اُبھارتی ہوئی نظر آتی ہیں تو کبھی سنگ تراش کی طرح مجسموں کی رگوں میں خون کی روانی اور حرارت شامل کرتی ہوئی دکھائی دیتی ہیں۔ اُن کی ایک مشہور کہانی ''مجسمہ'' ہے۔ اس کہانی میں بھی ''مورتی'' کی طرح میوزیم کا تفصیلی ذکر ہے جہاں ماضی کی چیزوں کو سنبھال کر رکھا جاتا ہے۔ افسانہ نگار بتاتا ہے کہ اگر ان تاریخی چیزوں کی مناسب دیکھ بھال نہ ہو تو وہ رفتہ رفتہ تباہ ہونے لگتی ہیں۔

مجسمہ کا مرکزی کردار عظمیٰ ہے جو اپنے شوہر فیروز اور بچوں (عتاب، راحیل) کے ساتھ مہینے بھر کی چھٹیاں گزارنے کے لیے اُس خطّے کی سیر کو جاتی ہے جہاں اس کا بچپن گزرا، تعلیم و تربیت ہوئی۔ جانے سے پہلے وہ وہاں کی صاف و شفاف جھیلوں، خوب صورت باغوں اور پارکوں کا ذکر کرتی رہتی ہے۔ کتنی یادیں وابستہ تھیں ان جھیلوں کے ساتھ۔ اُس کا بچپن، ابّو امّی اور بہن بھائیوں کے ساتھ میلے کا سماں مقامی لوگوں سے لدی کشتیاں، ملکی اور غیر ملکی سیاح۔ لیکن وہ جب خوش گوار یادوں اور حسین تصوّر کو لیے ہوئے جھیل کے قریب پہنچتی ہے تو اسے وہ سب نظر نہیں آتا جس سے یہاں کی فضا منوّر اور مُعطّر رہا کرتی تھی۔ یادوں کے دریچوں سے پھسلتا ہوا اُسے صدیوں پہلے کا وہ واقعہ یاد آتا ہے جو کشمیر کی تاریخ میں انقلاب لایا تھا..............

جذبوں کی فراوانی سے معمور یہ کہانی مرکزی کردار کی طرح قاری کو بھی یہ سوچنے پر مجبور کرتی ہے کہ کیا آج کوئی ایسا کارنامہ انجام نہیں دیا جا سکتا ہے کہ بگڑی صورتِ حال بدل جائے۔ تدبیر اور تقدیر کی کشمکش، حال اور ماضی کی کشاکش سے گزرتا ہوا قاری میوزیم ہال کے آخری سرے پر پہنچتا ہے تو ایک جھماکے کے ساتھ وہ کہانی کے پہلے سرے سے منسلک ہو جاتا ہے۔ اُسے یاد ہے کہ قصّے کا آغاز اس پُر اسرار منظر سے ہوا تھا:

''عظمیٰ چیخ سن کر پلٹی تو دیکھا کہ اس کی سات سالہ بیٹی کا چہرہ سفید پڑ رہا ہے۔ بہت عرصے بعد آج صبح ہی اُس نے نوٹ کیا

تھا کہ عتاب کے رخسار پہلی بار گلابی نظر آنے لگے تھے۔

"کیا ہوا بیٹا؟" عظمیٰ مختصر سے پتھریلے زینے پر ٹھہر گئی اور پلٹ کر عتاب کی طرف دیکھا تو عتاب بھاگ کر اُس کے گھٹنوں سے لپٹ گئی:

"وہ...... وہ...... مجسمہ چلنے لگا ہے امی۔ وہ میرے پیچھے پیچھے آرہا ہے...... وہ...... وہ۔"

عتاب پر کپکپی طاری تھی:

"نہیں بیٹے ...... آپ کو کوئی غلط فہمی ہوئی ہے۔" دائروی شکل میں شروع ہونے والی یہ کہانی پہلے سرے سے چل کر کامیابی سے آخری سرے پر مل جاتی ہے اور قاری کو حیرتوں کی دنیا میں ڈھکیل دیتی ہے۔ اس کہانی کا تناؤ اور کلائمکس آہستہ آہستہ اس طرح کم ہوتا ہے کہ افسانے میں واقعات باہم آمیز ہو کر معنی کی تشکیل کرتے ہیں۔ دراصل اس اشاراتی کہانی میں بیانیہ کو توڑتے ہوئے وقت کے بہاؤ کو تیزی سے بدلا گیا ہے۔ اس کا پلاٹ بظاہر سیدھا سادہ اور مختصر معلوم ہوتا ہے یعنی مجسمے کا حرکت میں آنا اور کرداروں کو خوف اور استعجاب میں مبتلا کر دینا، فاصلہ عجائب خانہ کے ہال اور برآمدے کے درمیان کا ہے مگر ترنم ریاض نے اس محدود پلاٹ کو ارتسامات خیال اور باز آفرینیوں کے ذریعے اتنا وسیع کر دیا ہے کہ وادیٔ کشمیر کا پورا منظر نامہ قاری کے سامنے آجاتا ہے اور پھر ایک ایک کر کے اُس پر سب کچھ منکشف ہوتا چلا جاتا ہے۔

ترنم ریاض نے کہانی "رنگ" میں خواب اور حقیقت کی سچائیوں کو ایک اچھوتے رنگ میں رنگ دیا ہے۔ احساسِ تنہائی اور احساسِ محرومی کی کوفت اور اُس سے پیدا ہونے والے ذہنی تناؤ سے نجات کے لیے انسان خوابوں کی آغوش میں پناہ لیتا ہے اور من چاہی آرزوؤں کو پالیتا ہے۔ اس طرح ذہنی آسودگی، جسمانی تکان اور تکلیف وہ حالات سے وقتی فرار کا نسخۂ مجرب خواب قرار پاتا ہے مگر "رنگ" کا مرکزی کردار جس کی کوئی خواہش ادھوری نہیں وہ بار بار خواب کیوں دیکھتی ہے۔ تجنس اور تضاد سے کہانی ادھوری خواہشات کو بالواسطہ طور پر اُجاگر کرتی ہے۔ اس

کی متوازی ساخت میں دو رنگ شامل ہیں۔ خواب کے رنگ میں ممتا، محبت، اُنسیت اور بیداری کے رنگ میں بچوں کی گفتگو۔

ایک رنگ صاف شفاف، دوسرا اِندر دھنش کی طرح رنگا رنگ۔ صاف شفاف رنگ جس کا اپنا کوئی جوہر نہیں۔ وہ جہاں ہے اپنا وجود بنا کر رکھتا ہے حالاں کہ بظاہر نظر نہیں آتا ہے۔ رشتوں کی بھی یہی کیفیت ہے۔ اسی لیے بیانیہ کی بُنت میں ترنم ریاض نے رنگ کا خاص خیال رکھا ہے وہ چاہے لباس ہو۔ ٹیلیفون ہو یا پھر پرندے۔ مرکزی کردار کے آشیانے کا تو بس ایک ہی رنگ ہے اور وہ ہے ممتا جس میں وہ اپنے بچوں کو رنگ لینا چاہتی ہے۔ مگر گلوبلائزیشن کے اس عہد میں بچوں کی سوچ بدل چکی ہے۔ وہ اپنے گھونسلوں سے باہر آتے ہی اس کی افادیت کو بھول چکے ہیں۔ ممتا اتنی جلدی اس عمل کو قبول نہیں کر پاتی ہے۔ اسی لیے ممتا 'پالنے' کو اپنا مرکز و محور بنا کر جذباتی طور پر اس سے قریب ہوتی چلی جاتی ہے۔ اور بچوں کے لیے ''پالنا'' ایک بے کار، بے مصرف شئے کی حیثیت اختیار کر لیتا ہے۔

ترنم ریاض کی تقریباً تمام کہانیاں واحد غائب کے صیغے میں شروع ہوتی ہیں۔ یہ کہانی بھی تھرڈ پرسن میں لکھی گئی ہے مگر پہلے پیراگراف میں ہی فرسٹ پرسن آجاتا ہے اور اس آغاز کے ساتھ ہی قاری پر ماں کی یہ کیفیت منکشف ہو جاتی ہے کہ آج وہ اس سچویشن میں اپنی ذات سے بے حد قربت محسوس کر رہی ہے۔ اسی لیے صیغۂ واحد غائب کی کہانی غائب ہوتے ہوئے بھی اس کی ابتدا فرسٹ پرسن میں ہوتی ہے، اور پہلے جملے سے کہانی کو پوری طرح اپنی گرفت میں لے لینے کی مصنفہ کی کاوش کو اُجاگر کرتی ہے۔ کہانی کا ٹون آہستہ روی کا ہے۔ صنفی شناخت سے جڑی اس کہانی میں جذباتیت نہیں، شدّت نہیں۔ خواہش، خواب اور بیداری کے مثلث سے جو تاثر اُبھارا گیا ہے وہ یہ کہ ماں بیٹوں کے رشتوں میں دوری کیوں بڑھ رہی ہے؟ بچے وقت سے پہلے ذہنی طور پر بڑے کیوں ہوتے جا رہے ہیں؟ اس مورل ایٹی کیٹ اور ٹین ایج کے رویّوں میں ممتا پیاسی کیوں ہے؟ یہی المیہ ہے کہ شخصیت

مکمل ہو کر بھی مکمل نہیں۔ خلش برقرار ہے۔ تشنگی کا احساس ہے۔

ترنم ریاض کی یہ اپنی مخصوص تکنیک ہے کہ اختتامی جملے ایک طرح سے کہانی کو ختم کرتے ہیں لیکن ساتھ ہی کچھ ایسا خلا بھی چھوڑ دیتے ہیں جس کی تکمیل کے لیے قاری کا ذہن سرگرم ہو جاتا ہے اور یوں کہانی کا چھوٹا ہوا حصہ قاری کے ذہن میں مکمل ہو جاتا ہے۔ ''رنگ'' میں سوئی ہوئی ماں کی مسکراہٹ قاری کو یہ سوچنے پر مجبور کرتی ہے کہ ماں کی تشنہ آرزو، خواب میں شرمندۂ تعبیر ہو رہی ہے۔ اُس کے اپنے بچے جو حقیقت کی دُنیا میں اُس کی گود سے دُور جا چکے ہیں۔ خواب میں تخیّل کا تراشا ہوا بچہ اُس کے سینے سے لپٹا ممتا کی کہانی سنا رہا ہے بلکہ اس خوبصورت اور نہایت اپنائیت بھرے لمحے میں قاری یہاں تک محسوس کر لیتا ہے کہ وہ بچے کو پیار کر رہی ہے، اس کے ہونٹوں کو چُوم رہی ہے۔ اسی طرح 'مورتی' میں ملیحہ کا شکستہ وجود ٹکڑے ٹکڑے مجسموں کی صورت میں تہہ خانے میں دکھائی دیتا ہے اور کہانی کے اختتام پر پہنچ کر فیصل کے کہے ہوئے جملے کہ انھیں پاگل خانے کے بجائے مجھے اپنے گھر لے جانے کی اجازت مل جائے، قاری کے ذہن میں ایک نئی کہانی کو جنم دیتا ہے اور یہ احساس ہوتا ہے کہ گھٹنا اور بازو مجسمے کے نہیں ٹوٹے تھے، شخصیت ملیحہ کی پارہ پارہ ہوئی تھی، ایک ادھوری عورت جس کا وجود تکمیل کے لیے ایک ہم آہنگ ذہن، ایک پسندیدہ مرد کی تلاش میں سرگرداں تھا۔ شاید کہ فیصل کی صورت میں اس کے غموں کا مداوا ہو جائے اور خود فیصل کا عزم بھی یہی ظاہر کرتا ہے کہ وہ اس وجود کو مکمل کرنے کی خواہش رکھتا ہے۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ ترنم ریاض نے اپنے افسانوی ادب میں سیدھا اور بے باک طریقۂ اظہار اپنایا ہے۔ انہوں نے پدری سماج میں مردوں کو ہدفِ ملامت بنائے بغیر براہِ راست اُن سماجی قدروں کو تختۂ مشق بنایا ہے جو خواتین کو جکڑبندیوں میں رہنے پر مجبور کرتی ہیں۔ وہ ذہنی تہہ خانوں میں کچھ اس طرح داخل ہوتی ہیں کہ قاری کو احساس بھی نہیں ہوتا، اور وہ ان کے فکر و خیال کی دنیا میں تغیر برپا کر دیتی ہیں جس کے سبب قاری/ انقاد انھیں نظر انداز نہیں کر سکتا ہے۔

شکست: ارضیت کا المیاتی احساس

ثقافتی اقدار کس طرح تخلیقی حسیت اور ایک بسیط جمالیاتی تجربے کا حصہ بنتے ہیں اور ارضیت کس طرح ایک لازمانی جہت اختیار کرتی ہے، ناول ''شکست'' اسی پہلو کی نشاندہی کرتا ہے۔ اِس کا بُنیادی موضوع ہے ''جنت نشاں'' کا ''جہنم زار'' میں مُنقلب ہونا۔ اس میں نو آبادیاتی نظام کے برسرِ اقتدار طبقے کے ظلم وستم اور پسماندہ طبقے کی بے بسی کی داستان رقم کی گئی ہے۔ ڈوگرہ شاہی، سرمایہ داری اور انگریزی تسلط سے مل کر ابھرے مثلّث میں غربت و افلاس سے روندی ہوئی ایک ایسی مخلوق کی تصویر پیش کی گئی ہے جو جب بھی سر اُٹھائے تباہ و برباد کر دی جاتی ہے کہ شکست اس کا مقدر بن چکا ہے۔ اپنے دور کے اس اہم موضوع کو محور بناتے ہوئے کرشن چندر نے یہ ناول ۱۹۴۳ء میں ساقی بک ڈپو، دہلی سے شائع کرایا۔ مصنف نے اس ناول کو شاہد احمد دہلوی کے لیے کشمیر جا کر خلق کیا۔ ٹامس ہارڈی کے طرز پر لکھا ہوا یہ علاقائی ناول ہے جس میں نیچرل ازم کے اثرات بھی پوری طرح جھلکتے ہیں۔ شاید اسی لیے اس میں ماحول کی تصویر کشی پر بہت زور دیا گیا ہے اور علاقائیت کو تفصیل سے بیان کیا گیا ہے۔ مثلاً طرزِ رہائش، دھرم شالے کی مورتیوں، گھاس کاٹنے اور میلے وغیرہ کا منظر کئی کئی صفحات پر مشتمل ہے۔ سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ کرشن چندر جن کی ابتدائی تعلیم و تربیت کشمیر میں ہوئی وہ محض اِس ناول کو لکھنے

کے لیے دہلی سے کشمیر کیوں گئے!!۔ شاید اس وجہ سے کہ جس مانوس فضا اور اُس سے وابستہ مسائل کو خلق کرنے کا ارادہ تھا، اُس کے شواہد کو وہ اپنے حافظے میں تازہ کرنا چاہتے تھے۔ اِس لیے انھوں نے ایک ایسے علاقے کا انتخاب کیا جو جنّت بھی ہے اور جہنم بھی۔ اس تھوڑی سی جنّت اور تھوڑے سے جہنم سے کرشن چندر کو پوری واقفیت ہے۔ پس منظر پیش کرنے میں انھیں اپنے پورے تجربے کی گہرائی پر اعتماد ہے اور یہ اعتماد ہر موقع پر اُن کی رہنمائی کرتا ہے۔ وہ بتاتے ہیں کہ دیکھو اس گاؤں کے قرب و جوار میں ماندر رہے، دھیر کوٹ ہے، راوی ہے، دُھرۃ ہے۔ اس میں مرکزیت اس مقام کو حاصل ہے جو انت ناگ بھی کہلاتا ہے اور اسلام آباد بھی کیونکہ:

> ''اس حصے میں مسلمانوں کی عبادت گاہ اور ہندوؤں کے مقدّس تالاب ایک ہی جگہ ہیں۔ دونوں اپنے اپنے طریق پر خدا کی عبادت کرتے ہوئے بھی ایک خاص اُخوت اور یگانگت محسوس کرتے تھے۔'' (ص: ۳۸)

لیکن اب اس آپسی بھائی چارے کے متعلق ناول کا ایک کردار علی جو بتاتا ہے:

> ''ہندوؤں مسلمانوں کے تعلقات انھیں پچھلے بیس سالوں میں کشیدہ ہوئے ہیں ورنہ اس سے پہلے دانت کاٹی روٹی والا معاملہ تھا۔'' (ص: ۳۷)

اِس اقتباس کے منظر اور پس منظر پر غور کیا جائے تو نہ صرف تعصّب کے گھناؤنے پن اور معاشرے کے بے رحم تضادات کے خلاف عام انسان کے احتجاجی جذبات کا علم ہوگا بلکہ یہ بھی واضح ہوگا کہ کہانی کے رونما ہوتے وقت دنیا جنگِ عظیم میں مبتلا تھی۔ ہندوستان تقسیم کی طرف گامزن تھا۔ صدیوں کے میل ملاپ میں دراڑیں پڑ چکی تھیں۔ ذات پات اور اونچ نیچ کی کھائی بہت چوڑی ہو چکی تھی۔ شاید یہی وہ صورتِ حال تھی جو ناول کی تخلیق کا باعث بنی، اور اس طرح یہ ناول اپنے عہد کی بے چینی،

کرب اور انقلاب کی آرزو کا شاہد بن گیا۔

۲۵۴ صفحات کے اِس ناول کو تین حصّوں میں تقسیم کیا گیا ہے۔ پہلے حصّے کا عنوان 'تخئیل' ہے۔ اس میں نئے حالات اور نئی قدروں کے لیے ذہن کو ہموار کرنے کی کوشش کی گئی ہے۔ اس حصہ میں نوجوان نسل کی تشکیک اور بے اطمینانی پوری طرح جلوہ گر ہے۔ دوسرے حصّے کا عنوان 'عمل' ہے۔ اس میں روایت پرستی اور غیر فرسودہ سماجی بندشوں کی وہ تصویر دکھائی گئی ہے جس میں سماج ایک طبقہ کی جائز محبت کو ہر طرح سے کچلنے کی کوشش کرتا ہے لیکن دوسرے طبقے کے قابلِ ملامت جنسی تعلقات سے چشم پوشی کرتا ہے۔ تیسرا اور آخری حصہ 'زہر آب' ہے جہاں دکھایا گیا ہے کہ عملی جدو جہد میں باغی کی شخصیت ٹوٹ جاتی ہے، بکھر جاتی ہے۔ یاس کے اس ماحول میں موہن سنگھ، چندرا اور پھرونتی کی موت سے بوجھل اور غمناک فضا میں شفتالو کے درخت کی تنہائی ناول کے کلائمکس کو اور بھی شدید بنا دیتی ہے۔ یہ المیہ ظاہر کرتا ہے کہ بغاوت فطری جذبہ ہے اور سسٹم کو توڑنے والا، انقلاب برپا کرنے والا باغی کہلاتا ہے، مگر باغی اپنے مقصد میں مادی سطح پر کامیاب بھی ہو، یہ ضروری نہیں۔ ذہنی سطح پر وہ لازماً کامران رہتا ہے اور یہی جذبہ بغاوت کو ایک لازمانی جہت عطا کرتا ہے۔

پلاٹ کا تانا بانا بُننے کے لیے ناول کے کینوس پر ایک حسین گاؤں اُبھرتا ہے جو روڑی نالے اور ماند رندی کے اتصال پر آباد ہے لیکن تحصیل کا صدر مقام ہونے سے اس میں ایک قصبے کے بہتیرے لوازم موجود ہیں مثلاً تھانہ، شِفا خانہ، کسٹم کی چوکی، جنگلات کا دفتر، شراب اور اَفیون کے ٹھیکے۔ اس گاؤں کے تین اطراف میں ندی، نالے، چشمے ہیں اور چوتھی طرف پہاڑوں کا سلسلہ۔ آڑوؤں اور خوبانیوں کے درختوں کے جُھنڈ، اخروٹ کے باغ، نیلوفر کی خار دار جھاڑیاں، گُلِ داؤدی کی کیاریاں، مکئی اور دھان کے کھیت اور ترناری کے سفید پھول ہیں۔ اس خوبصورت گاؤں میں ناول کے راوی شیام لال کے والد ہیں جو تحصیلدار ہیں اور نائب تحصیلدار علی جو ہیں۔ دونوں پُرانی قدروں کو عزیز رکھتے ہیں اور جدید ذہن کی بے

اطمینانی پر تبصرہ کرتے ہیں۔ ملازم غلام حسین، نیک اور بھولا ہے۔ کریم مالی اور اُس کی بہو سیداں، مخلص اور وفادار ہیں۔ یار احمد خاں تھانیدار، خود غرض اور عیّار ہے۔ پنڈت سروپ کشن مذہب کا ٹھیکیدار اور فرسودہ نظام کا پاسبان ہے۔ اُس کی بد صورت بیوی دُرگا ہے جس کے مختلف لوگوں سے جنسی تعلقات ہیں اور ان دونوں کی کریہہ المنظر نشانی دُرگا داس ہے۔ بسنت کشن کی جبلّت میں آوارگی اور بوالہوسی ہے۔ موہن سنگھ عقل کا تیز مگر شکار کا شوقین ہے۔ ہیرو، ہیروئن سے وابستہ کئی اور چھوٹے چھوٹے کردار ہیں جو ناول کو آگے بڑھانے میں معاون ہوتے ہیں۔

''شکست'' کا آغاز کشمیر کی وادی کے ایک حسین منظر سے ہوتا ہے۔ فطرت کے حسن کا ایسا منظر جو قاری کو سحر زدہ کر دیتا ہے اور پھر غیر محسوس طور پر ناول کے مختلف کرداروں کا جز بنتا چلا جاتا ہے۔ راوی یعنی شیام جو ایم اے کا طالب علم ہے۔ کالج کی چھُٹیوں میں لاہور سے اپنے گھر، اس وادی میں آتا ہے اور پھر تین ماہ بعد واپسی کا قصد کرتا ہے۔ ونتی ناول کی ہیروئن ہے جس کی برہمنی ماں چھایا دیوی ماسٹر امجد حسین کے ساتھ بھاگ گئی تھی اور پاداش میں اچھوتوں کی سی زندگی گزار رہی ہے۔ ونتی خوبصورت مگر کمزور ارادے کی عورت ہے جبکہ چندرا کی پُر وقار شخصیت اور ٹھوس عزم سارے نسوانی کرداروں پر حاوی ہے۔ وہ برادری سے نکالی ہوئی ایک اچھوت لڑکی ہے اور راجپوت موہن سنگھ سے محبت کرتی ہے۔ وہ اپنی چاہت کی خاطر ہر مصیبت کو خوشی سے برداشت کر لیتی ہے۔ اسے نہ برادری کا خوف ہے اور نہ سماج کا۔ وہ کہتی ہے:

> ''برادری جائے چولہے میں، بھاڑ میں، برادری نے ہمیں کون سا سُکھ پہنچایا ہے جو میں ان کی خوشامد کرتی پھروں۔ اور پھر اب میری کون سی برادری ہے۔''

اِس نہایت فعال کردار میں خود اعتمادی کا جذبہ سب سے زیادہ شدت کے ساتھ پایا جاتا ہے۔ وہ مصیبت سے گھبراتی نہیں بلکہ حالات کا ڈٹ کر مقابلہ کرتی ہے لیکن

موہن سنگھ کی موت اُس سے سماج کے کہنہ نظام اور فرسودہ روایات سے ٹکرانے کی صلاحیت چھین لیتی ہے۔ وہ اس صدمے سے اس حد تک پژمردہ (Depress) ہوتی ہے کہ اپنا ذہنی توازن کھو بیٹھتی ہے اور اِسی عالم میں خودکشی کرلیتی ہے۔ مذکورہ کردار کے علاوہ قاری کے ذہن پر دیر تک اثر انداز ہونے والا ایک ثانوی کردار دُرگا داس کا ہے۔ یوں تو اردو کے افسانوی ادب میں چھوٹے بڑے بے شمار کردار ہیں جو قاری کے ذہن پر غیر فانی نقش قائم کرتے رہے ہیں۔ مثال کے طور پر فسانۂ آزاد میں خوجی کا کردار جو طنز و ظرافت کا بہترین نمونہ ہے، سرشار اُس کا سراپا کچھ اس طرح بیان کرتے ہیں:

> ''پستہ قد، دم نہ خم، پیدائشی گنجا، آنکھیں تیکھی، بلا کا احمق، زبان میں روانی کہ لفظ پیچھے رہ جائے اور زبان آگے۔ دماغ میں شر، پلّے درجے کا ڈرپوک، مگر شرارتی، چنڈو باز، پیش بندیوں میں ماہر، منظر کشی میں طاق، تنک مزاج اور غصہ ور، جذباتی انداز سے سرشار، جنون اور غصہ کی حالت میں قرولی کی تلاش، بہادری کا جذبہ لیکن ڈرپوک۔''

خوجی اپنے نحیف ونزار بدن اور بے ہنگم ڈیل ڈول کی وجہ سے بھی مضحکہ خیز ہے اور اس کی حرکتیں تو ماشاء اللہ چشمِ بدور ہیں۔ پروفیسر مسعود علی ذوقی 'اسکالر' کے پیروڈی نمبر، میں ''خوجی کی واپسی'' کے عنوان سے اس طرح نقش و نگار اُبھارتے ہیں:

> ''بُز دل، شیخی باز، پستہ قد، کم رو، جسے اپنی جوانی اور حسن کا مضحکہ خیز حد تک مغالطہ ہے جو ذرا ذرا سی بات پر لوگوں سے جھگڑا مول لیتا ہے اور قرولی بھونک دینے کی دھمکی دیتا ہے۔''

اس کے برعکس کرشن چندر ہمیں ایک ایسے کردار سے متعارف کراتے ہیں جسے ''اجنتا کی تصویر اور مصر کی ممی نے مل کر جنم دیا تھا۔'' یعنی جس کی بدصورتی اور بدہیئتی پر

خوبصورتی کا ہلکا سا پرتو بھی نظر نہیں آتا ہے:

> ''درگا داس، اس کے شانے فراخ تھے لیکن دھڑ سُوکھا ہوا۔ کسی سوکھے ہوئے درخت کی جڑوں کی طرح جس کے پتے ابھی تک سبز ہوں۔ بائیں ٹانگ سے لُنجا، ایک آنکھ سے کانا لیکن کانا اس طرح کہ آنکھ اندر کو دھنسی ہوئی اور اُس میں سے ہر وقت پانی رِستا تھا۔ اوپر کا ہونٹ پتلا اور خوبصورت طریق پر خمیدہ، نچلا بے حد بے ہنگم اور موٹا جس میں سے دو دانت باہر کو ہر وقت نکلے رہتے تھے۔''

خوجی لکھنؤ کی زوال پذیر معاشرت کا نمائندہ ہے جو وہاں کی لا اُبالی فضاؤں میں پروان چڑھا ہے۔ اس کے توسط سے قاری اُس دور کی مٹتی ہوئی تہذیب کی جھلکیوں کو دیکھتے ہوئے معاشرے کے بےفکرے پن اور ناعاقبت اندیشی سے آشنا ہوتا ہے۔ دُرگا داس کا کردار بھی کچھ ایسا ہی ہے جو اپنے بے ہنگم ڈیل ڈول کی وجہ سے نہایت مضحکہ خیز ہے۔ اُس پر ہر ایک کا ہنسنا حق بجانب ہے لیکن یہی درگا داس جب قاری کے سامنے مجسّم سوال بن کر آتا ہے:

> ''میں بدصورت ہوں، میں بہت بدصورت ہوں، لیکن یہ بتاؤ اگر میں بدصورت ہوں تو اس میں میرا کیا قصور ہے؟''

تو قاری کی تمام خندہ پیشانی اور خوش مذاقی کو ایک دھچکا سا لگتا ہے اور پھر مذکورہ کردار کی مضحکہ خیز بُرائی آہستہ آہستہ اس کے لیے ہمدردی کی شکل اختیار کرتی جاتی ہے۔ یہی کرشن چندر کی اہم خوبی ہے کہ وہ اپنے کسی کردار کی بُرائی اس حد تک نہیں کرتے کہ وہ تضحیک کا نمونہ بن جائے۔ اُنھیں اپنے کرداروں سے ہمدردی ہے۔ اسی لیے وہ کرداروں کی اچھائیوں اور بُرائیوں کا تجزیہ غیر جانب داری سے کرتے ہیں۔ ناول نگار نے اس کے لیے مجرّد سطح پر اظہارِ خیال کا طریقہ نکالا ہے جیسے دُرگا داس یا راوی سوچتا ہے یا پھر کسی اور سے گفتگو کرتے ہوئے وہ حالات کا

تجزیہ کرتا ہے۔

(ii)

کرشن چندر نے ناول کے مواد کو اِس طرح ترتیب دیا ہے کہ عمل اور ردِّ عمل کا ایک سلسلہ قائم ہو گیا ہے۔ عمل پلاٹ سے برآمد ہوتا ہے اور ردِ عمل راوی کے شعور سے۔ اِس ضمن میں ایک ثانوی کردار نائب تحصیلدار علی جو کی خاصی اہمیت ہے جس کے خیالات کو راوی کی فکر کی رَو کے مُقابل استعمال کیا گیا ہے۔ راوی شیام ایک کردار بھی ہے اور مبصر بھی، ناول میں نقطۂ نظر اپنے نئے اور پُرانے دونوں معنوں میں شیام کا ہے۔ پُرانے تصوّر کے مطابق Point of view وہ شعور ہے جس کے وسیلہ سے کہانی قاری تک پہنچ رہی ہے۔ شکست کی کہانی شیام کے ذہن سے ہو کر ہم تک آتی ہے۔ Point of view کا نیا تصوّر یہ ہے کہ وہ تمام وسائل جن کی مدد سے کہانی کہنے والا قاری یا سامع کے ردِ عمل پر قابو حاصل کرنے کی کوشش کرتا ہے، نقطۂ نگاہ کے تحت آتے ہیں۔ ان معنوں میں بھی مصنف نے شیام کو اپنے alter ego کے طور پر برتا ہے۔ شیام اپنے وقت کے اُس تعلیم یافتہ مگر ناتجربہ کار ذہن کی نمائندگی کرتا ہے جو مغرب کے ادب اور فلسفہ سے آگاہ ہو چکا ہے اور مارکس کی انقلابی فِکر سے بطورِ خاص متاثر ہے۔ ناول میں کئی پیراگراف ایسے ہیں جن میں شیام کتابوں سے اخذ کیے ہوئے نظریات کی روشنی میں پلاٹ کے واقعات کا تجزیہ کرنے کی کوشش کرتا ہے لیکن وہ جانتا ہے کہ مستقبل کے خوش آئند امکانات کے تصوّر سے آج کی ناقابلِ برداشت حقیقت نہیں بدل سکتی۔ وہ اِس حد تک حقیقت پسند اور ایماندار بھی ہے کہ علی جو کے روایتی اور جامد رویوں میں جو جُزوی صداقت ہے اُس کا اعتراف کرتا ہے۔ اسی بنا پر شیام اور علی جو کی بحثیں کبھی تلخ نہیں ہوتیں۔

کرشن چندر نے اپنے پہلے ہی ناول میں مختلف فنّی عناصر کو نہایت قرینے

سے ترتیب دیا ہے۔ اُن کے ہم عصر ادیب اور نقاد عزیز احمد لکھتے ہیں کہ شکست:

> ''مصنف کی شخصیت، اُس کی رومانیت، اُس کے بنتے ہوئے سیاسی عقیدے، اُس کی بے باکی، بے تعصبی اور اُس کے ذہنی اور نفسی انقلابات کی ترجمانی کرتا ہے۔''
>
> (ترقی پسند ادب، ص: ۱۷۷)

اب سوال یہ ہے کہ کیا ''شکست'' صرف مصنف کے ایک خاص عہد کی ذہنی اور جذباتی دستاویز ہے جس میں Point of Reference ہندوستان کا ایک خاص علاقہ، اُس کا معاشرہ، اُس کی جغرافیائی اور تاریخی شناخت ہے! اگر ایسا ہے تو یہ ناول اپنے ماحول اور وقت کے سیاق وسباق میں ایک یادگار دستاویز کی حیثیت رکھتا ہے۔ لیکن یہ بھی اندیشہ ہے کہ اب ۶۸ برس گزر جانے کے بعد یہ ناول کہیں ایک Period Piece بن کر تو نہیں رہ گیا ہے۔ جیسا کہ پہلے بھی عرض کیا گیا ''شکست'' میں فضا اور ماحول کی غیر معمولی اہمیت ہے جس کے بغیر کہانی اپنی ساری انفرادیت کھو دے گی۔ لہٰذا اِس ناول کی تحسین میں وقت اور مقام کو کسی طرح نظر انداز نہیں کیا جا سکتا۔ ناول کا عنوان ''شکست'' دراصل Fatalism یعنی مقدرات اور Myth پر بے پناہ اعتماد کی انسانی کمزوری کی طرف اشارہ کرتا ہے۔ توہَم پرستی اور مقدرات پر امتدادِ زمانہ کا کوئی اثر نہیں پڑا ہے۔ اِس ناول کے بار بار پڑھنے کا یہی جواز ہے۔ آج کے پڑھنے والے کے لیے ''شکست'' میں کئی ایسے نکات ہیں جو کہانی کے عہد کو ہمارے اپنے عہد سے جوڑ دیتے ہیں مثلاً آج کے دور میں مذہب کی طرف جذباتی رویّوں کی تجدید۔ اِس ذہنی اور سماجی عمل کا تجزیہ خاصا بصیرت افروز ہے۔ اسی طرح مذہبی عقائد اور دیو مالا کے ناقابلِ تقسیم امتزاج پر بھی اظہارِ خیال کیا گیا ہے۔ ویسے بھی ''شکست'' میں جو انسانی صورتِ حال ہے اُس کے اجزا کسی اگلے وقت کی داستان کا حصّہ نہیں معلوم ہوتے بلکہ ہمارے مُشاہدے میں آنے والی حقیقت سے قریب دکھائی دیتے ہیں اور یہی اِس ناول میں دلچسپی قائم

رکھنے کے لیے کافی ہے۔

(iii)

''شکست'' کا ایک نمایاں پہلو رومانی طرزِ فکر و احساس بھی ہے۔ یہ سچ ہے کہ کرشن چندر فکشن کی دُنیا میں رومانی ادیب کی حیثیت سے داخل ہوئے لیکن اس امتیاز کے ساتھ کہ ان کی رومانیت انقلابی فکر سے ہم آہنگ تھی۔ وہ انقلابی فکر جس کی Theory ان کے ذہن میں تھی لیکن اُسے ناول پر Impose نہیں کیا، اور یہ بھی نہیں کیا کہ محض فطرت اور عورت کے حسن کو شاعرانہ تخئیل کا لبادہ مہیا کیا ہو۔ انھوں نے نہ تو حقیقت سے چشم پوشی کی اور نہ ہی اُس کی سنگلاخی سے راہِ فرار اختیار کی بلکہ حقیقی دنیا کی پیش کش میں ادبی دیانت داری سے کام لیا اور اس کو خوب سے خوب تر بنانے کا جتن کیا۔ اُس امتزاج نے اُن کی تحریر کو زیادہ پُرکشش اور زیادہ حقیقی بنا دیا۔ ناول کا ایک اقتباس ملاحظہ ہو:

> ''شیام آہستہ آہستہ درانتی چلانے لگا۔ اُسے معلوم ہوا جیسے وہ ایک زبان، اک نئے ادب، اک نئی تہذیب، اک نئی زندگی سے آشنا ہو رہا تھا۔ یہ ایک نئی دُنیا تھی۔ اس کے اپنے اصول تھے۔ آہستہ آہستہ درانتی چل رہی تھی۔ الف بے تے، الف بے تے۔ درانتی کسان کا قلم تھا۔ اُس سے وہ زمین کی تختی پر لکھتا تھا، اور ایسے گل بُوٹے بناتا تھا کہ دُنیا کے سارے ادیب، سارے مصوّر اور دنیا کے سارے سیاست داں ان کے خوشہ چیں معلوم ہوتے تھے۔ درانتی سر ر سر ر چل رہی تھی۔ اُسے ایسا معلوم ہوا جیسے دھرتی گیت گا رہی ہے۔'' (ص: ۱۱۷)

ایک سحر کار اسلوب کی ایجاد میں کرشن چندر کے زرخیز تخئیل اور احساسِ جمال کا اُتنا ہی دخل ہے جتنا اس گونگی، اپاہج برہنہ زندگی اور اس کے گرد پھیلے ہوئے بیکراں اور بے زباں آسمانی حُسن کا، جن کو کرشن چندر کی نثر سے زیادہ بلیغ زبان اب

تک نہیں مل سکی ہے۔ وہ ایک مصوّر کے رنگوں کی طرح لفظوں سے پیکر تراشتے ہیں اور ان پیکروں سے ایسی متحرک فضا تخلیق کرتے ہیں جس میں حقیقت کہیں تحلیل ہوتی ہے اور کہیں ساری فضا پر محیط نظر آتی ہے۔ وہ صاف وشفّاف الفاظ کو جملوں میں اس طرح استعمال کرتے ہیں جیسے ہار کی کڑیوں میں موتی۔ جگدیش چندر ودھاون کے اس خیال سے اتفاق کرنا ہی پڑتا ہے کہ:

> ''فطری حسن کی منظر نگاری، کرداروں کا گہرا نفسیاتی مطالعہ، روزمرہ کا عمیق مشاہدہ، بالیدہ تاریخی شعور، زبان کی رنگینی و رعنائی اور لطافت و شیرینی، بلیغ استعارے اور تشبیہات، خوبصورت اکہرے جملے، چُست، فکر انگیز مکالمے۔ ان سب نے مل کر ''شکست'' کے حُسن کو دوبالا کردیا ہے۔''
>
> (کرشن چندر شخصیت اور فن، ص:۶۱۳)

اس ناول میں کرشن چندر نے مختلف فنّی عناصر اور ان کی آمیزش سے تیار مُرکّب کو اس طرح جلا بخشی ہے کہ وہ اپنی مخصوص جگہ پر گوہرِ آبدار بن گیا ہے---- زبان کی سحرانگیزی قابلِ قدر سہی مگر اکثر تجربے کے اظہار کی پیچیدگیوں کی راہ میں حائل ہوجاتی ہے اور زبان کا لطف مقصود بالذات بن جاتا ہے---- یہی کرشن چندر کی کمزوری کہی جاتی ہے جو اِس ناول میں بھی موجود ہے۔

●●●

شوکت حیات کی کہانی کا تجزیاتی مطالعہ

شوکت حیات کی کہانی ''گنبد کے کبوتر'' میں تعبیر کی کئی جہتیں ہیں۔ ہر جہت اپنی الگ معنویت رکھتی ہے۔ تہہ دار کہانی کا مقصد بھی یہی ہوتا ہے کہ امکانات کے مختلف پہلوؤں کو کھنگالا جا سکے، معنویت کے اضافے کیے جا سکیں۔ اس علامتی کہانی کی کلوز ریڈنگ کئی طرح سے ہو سکتی ہے۔ یہ بیک وقت بابری مسجد کے سانحہ کی پہلی برسی کی طرف اشارہ کے ساتھ ہی ساتھ متضاد ذہنی کیفیتوں کا احاطہ کرتی ہے اور ایک قدیم تہذیب کے مسمار ہونے کے استعارہ کے طور پر بھی اُبھرتی ہے۔

ماہنامہ آج کل، نئی دہلی کے شمارہ فروری ۱۹۹۵ء میں شائع ہونے والی اس کہانی میں براہ راست بابری مسجد کا ذکر نہیں ہے۔ گُنبد کے بے گھر کبوتروں کی امیج کے توسط سے پڑھنے والے کا ذہن مسجد کے اس سانحہ کی طرف منتقل ہوتا ہے قاری محسوس کرتا ہے کہ ۶ ر دسمبر کے سانحہ کی پہلی برسی ہے۔ مرکزی کردار ایک جذباتی اور حساس مسلمان ہے۔ وہ ایک سال پہلے پیش آئے واقعہ کو بُھلا نہیں پا رہا ہے۔ اسی وجہ سے بے حد فکر مند ہے کہ کہیں پھر کچھ نہ ہو جائے۔ اس

کا پڑوسی سمجھاتا ہے:

''گھبرانے کی بات نہیں...... سب کچھ نارمل ڈھنگ سے ہو رہا ہے۔ اضطراری چیزیں زیادہ دنوں تک قائم نہیں رہتیں۔ امن و استقامت کی راہ اپنا کر ہی ہم اور آپ چین اور سُکھ کی زندگی گزار سکتے ہیں...... میں تو پچھلے سال کے مقابلے میں بڑی تبدیلی محسوس کر رہا ہوں۔''

تسلی اور تشفّی کے ساتھ کھوئے ہوئے اعتماد کی بات ملک کی موجودہ سیاسی صورتِ حال کو واضح کرتی ہے۔ اُتھل پتھل اور استقامت کا ذکر بھی وقت کے بہاؤ کو نشان زد کرتا ہے کہ جوش اور جذبہ لمحاتی ہوا کرتا ہے۔ برقرار رہنے والی چیزیں امن کی راہ سے ہو کر ہی گزرتی ہیں۔

افسانہ نگار نے محدود کینوس کو فنّی ہنر مندی سے خاصا وسیع کر دیا ہے۔ اس نے سچویشن کو اُجاگر کرنے کے لیے کبوتر اور گنبد کے متوازی، مختلف مراحل پر سانپ، پیپل، گوریا، پھول، گملے، فاختہ وغیرہ کے استعاروں کا استعمال کیا ہے۔ کہانی کے پہلے ہی جملے سے قاری کا ذہن کسی انہونی کو قبول کرنے کے لیے تیار ہو جاتا ہے:

''بے ٹھکانا کبوتروں کا غول آسمان میں پرواز کر رہا تھا۔''

اور پھر جیسے ہی وہ اگلے جملوں کی قرأت کرتا ہے:

''متواتر اُڑتا جا رہا تھا۔ اوپر سے نیچے آتا۔ بے تابی اور بے چینی سے اپنا آشیانہ ڈھونڈتا اور پھر پرانے گنبد کو اپنی جگہ سے غائب دیکھ کر مایوسی کے عالم میں آسمان کی جانب اُڑ جاتا۔''

اُس کے دل کی دھڑکنیں تیز ہونے لگتیں۔ وہ یکسوئی سے اگلی سطریں پڑھتا تو لاشعوری طور پر بابری مسجد کے سانحہ کی اطلاع مل جاتی:

''اُڑتے اُڑتے ان کے بازو شل ہو گئے۔ جسم کا سارا لہو

آنکھوں میں سمٹ آیا۔ بس ایک اُبال کی دیر تھی کہ چاروں
طرف..........،،

یہ اطلاع قاری کو تناؤ میں مبتلا کرتی ہے۔ اس کا احساس شاید افسانہ نگار کو ہے کیونکہ ہر ہُنر مند لکھنے والا، لکھتے وقت قاری کے عمل اور ردِ عمل کا خیال رکھتا ہے۔ شوکت حیات بھی اِن باریکیوں سے واقف ہیں۔ سچویشن کو موڑنے بلکہ اپنے قابو میں رکھنے کا ہُنر جانتے ہیں۔ وہ اس تناؤ بھری صورتِ حال کو بدلتے ہوئے راوی اور اس کے پڑوسیوں کے بچوں کا ذکر شروع کر دیتے ہیں۔ قرب و جوار سے قاری کو واقف کراتے ہیں اور پھر اچانک پڑوسی کی زبانی یہ جملے ادا کراتے ہیں:

''اِس بار پچھلے سال والا اُبال نہیں۔ دن خیریت سے کٹ جائے گا۔ موسم ٹھیک ہے۔ جینے کی چاہت قائم ہے...... آپ بھی مزے سے رہیے۔ نو پرابلم......!''

اِس اقتباس سے مسجد کی شہادت کی پہلی برسی کی تصدیق ہو جاتی ہے اور تناؤ کم کرنے کے لیے جو اقدامات کیے جا سکتے ہیں، اُس کی خبر بھی مل جاتی ہے:

''سڑک پر گاڑیاں معمول کے مطابق چل رہی تھیں۔ چھٹی کے دن چہل پہل کی جو کمی عام طور پر دیکھی جاتی ہے، وہ اس روز بھی تھی۔''

زمین اور آسمان دو متضاد زاویوں کی شکل میں اُبھرتے ہیں۔ زمین انتشار برپا کر رہی ہے، آسمان خاموش ہے۔ سین دادا اور راوی۔ ایک کو پرواہ نہیں کیونکہ اُسے سبھی کچھ میسّر ہے۔ دوسرے کے یہاں محرومی اور تشنگی ہے۔ وہ آسمان سے لو لگائے ہوئے ہے:

''سین دادا اپنی دُھن میں مگن تھے۔ آسمان کی طرف نظر اٹھانے کی کیا ضرورت تھی۔ اُن کے پاس تو پوری زمین تھی اور زمین پر آسمانی جلوے موجود تھے۔''

اِن دو متضاد کیفیتوں کے بیچ قاری اضطراب محسوس کرتا ہے اور سوچتا ہے کہ کاش گنبد نہ ٹوٹتے، کبوتر بے ٹھکانا نہ ہوتے، کاش اس پُر آشوب گھڑی میں آسمان پر ابابیلیں نظر آجاتیں تاکہ بے گھری اور بے امانی جھیل رہے کبوتروں کی آنکھوں میں خون نہیں اترتا، زمین پر فساد برپا نہیں ہوتا۔ لیکن یہ کاش اُمید کا سمبل بن جاتا اور تب کہانی کی روح مجروح ہو جاتی، وہ اپنی راہ سے بھٹک جاتی۔

(ii)

سوگواری کے مُوڈ میں شروع ہونے والی یہ کہانی اپنے اِس تاثر کو آخر تک برقرار رکھتی ہے۔ مرکزی کردار کے ذہنی انتشار کی حالت قابلِ رحم ہے۔ وہ اپنے آپ کو سانحہ کی یاد سے آزاد نہیں کر پاتا ہے۔ پڑوسی اُسے اس ماحول سے باہر نکالنے کا جتن کرتا ہے:

''ارے صاحب، کیوں سوگواری کا موڈ طاری کیے ہوئے ہیں۔ میں سمجھ سکتا ہوں آپ اپنی بالکنی میں بچوں کے اکٹھا ہونے سے گھبرائے ہوئے ہیں۔ اپنے پودوں اور گملوں کے تحفظ کے لیے بے چین ہیں...... کچھ نہیں ہوگا۔ آپ کے سارے گملے خیریت سے رہیں گے۔ اب دوستوں سے ملنے چل رہے ہیں تو یوں اُداس نظر آنا چھوڑیے ...... اِنجوائے کیجیے...... دیکھیے گو ل گول گنبدوں کی گولائی اور نوکیلے اُبھار......۔''

اِن باتوں سے لطف اندوز ہونے کے بجائے راوی کی بے قراری میں اضافہ ہوتا ہے:

''اُس کا دل دوسرے گنبدوں میں اُلجھا ہوا ہولناک کیفیات سے گزر رہا تھا، جبکہ سین دادا نرم و گداز جسمانی گنبدوں میں ٹامک ٹوئیاں مارتے ہوئے چٹخارے بھر رہے تھے۔''

غور و فکر کا یہ انداز اور ان سے پیدا ہونے والا تضاد دو رویوں کی نمائندگی کر رہا ہے۔

دونوں کرداروں کی سوچ الگ ہے، ذہنی کیفیت بھی الگ ہے۔ اسی لیے برتاؤ بھی الگ نظر آرہا ہے۔ سین دادا اُس سے کہتے ہیں:

''ینگ مین، تم جوانی میں بوڑھا ہوگیا...... ذرا نظر تو اٹھاؤ،......
آگے تین قیامتیں فاختاؤں کی چال چلتی ہوئی گپ شپ میں مصروف تھیں۔''

راوی جھنجھلاہٹ محسوس کرتے ہوئے کہتا ہے:

''سین دادا آپ اِن فاختاؤں میں اُلجھے ہوئے ہیں۔ ذرا اوپر دیکھئے۔ بے ٹھکانا کبوتروں کا غول مستقل آسمان میں چکر کاٹ رہا ہے۔ اپنے مستقر کے بے دردی اور بربریت کے ساتھ مسمار کرکے غائب کردیے جانے کے بعد کیسی بے گھری اور بے امانی جھیل رہا ہے۔''

افسانہ نگار نے تحیّر، خوف، رقت اور اسرار کے لیے تضاد سے خوب کام لیا ہے۔ اُس نے نوجوان میں مایوسی اور بزرگ میں ترنگ کی کیفیت کو اُجاگر کیا ہے۔ مرکزی کردار کے لیے 'جوانی میں بوڑھا'، اور بزرگ کے لیے 'ینگ مین آف سکسٹی ٹو' کا جملہ اس کی وضاحت کرتا ہے۔ دونوں کرداروں کے لیے ویسی ہی فضا تخلیق کرکے تضاد میں شدّت پیدا کی ہے۔ یہ تضاد کہیں کہیں اپنی شدّت اور تکرار کے باعث کھٹکتا بھی ہے مثلاً جب گنبدوں کے لیے تقدّس کی فضا خلق کی گئی تو پھر اس کا لحاظ رکھتے ہوئے ''نرم گداز جسمانی گنبدوں'' کی رعایت استعمال نہیں کرنی چاہیے۔ اسی طرح لڑکی کو فاختہ کہنے کا رواج ہے مگر موجودہ سچویشن میں محض پُرکشش منظر سے جسم میں عجب ترنگ پیدا کرنے کے لیے یہ کہنا:

''تین قیامتیں فاختاؤں کی چال چلتی ہوئی گپ شپ میں مصروف تھیں۔''

کچھ مناسب نہیں ہے۔ ان کے مابین شوکت حیات صحیح تلازمہ نہیں لا پائے

ہیں۔ تقدس اور شہوت کے جذبے کو ایک ساتھ لے کر چلنا مشکل امر ہے۔ اس سے جو عدم توازن پیدا ہوتا ہے وہ یہاں بھی نظر آتا ہے لیکن یہ شُترگُربہ (Mismatch) ظاہری اور وقتی ہے۔ جلد ہی کہانی اپنے اصل مرکز کی طرف واپس آتی ہے اور قاری اس کی فضا میں محو ہو جاتا ہے۔

مذکورہ کہانی میں شوکت حیات گنبد اور کبوتر کے علاوہ پیپل، گلہری، بالکنی، گملا، گوریّا، سانپ، لاٹھیاں جیسے نشانات (signs) کو بھی اُجاگر کرنے میں کامیاب رہے ہیں جس طرح گنبد مسلمانوں کا نشان بنا ہے اُسی طرح پیپل ہندوؤں کا۔ اس درخت کی ایک شاخ راوی کی بالکنی تک آئی ہے جس کے توسط سے دوست اور دشمن دونوں ہی آ سکتے ہیں یعنی گلہری بھی اور سانپ بھی۔ گلہری ضرر رساں نہیں مگر راستہ مُضر یا مخدُوش ہے اور وسیلہ پیپل بن رہا ہے، دشمن کو راہ دکھانے کا۔ ان اشاروں کی آمیزش سے جو کولاژ بنتا ہے، اُس پر سیاہ بادل منڈلانے لگتے ہیں۔ اس کولاژ کو افسانہ نگار نے رنگ برنگ پھولوں والے گملوں سے بھی جوڑا ہے اور اہلِ خانہ سے بھی، سین دادا کی اصلیت (Reality) سے بھی اور خود اپنی حقیقت سے بھی۔ یہاں پر وہ ایک اہم سوال اُبھارتا ہے کہ کیا سارا خطرہ بالکنی پر ہے یا فلیٹ اور پُورا اپارٹمنٹ اس کی زد میں ہے۔ اس مقام پر سانپ بیرونی دشمن کے طور پر ابھرتا ہے۔ اِس مشترکہ خطرے میں سبھی (ہندو، مسلمان) ایک ہو کر موذی کا مقابلہ کرنے کا منصوبہ بناتے ہیں جیسا کہ اپارٹمنٹ میں سانپ کی اطلاع تمام چھوٹے بڑے فلیٹوں کے مکینوں کو الرٹ کر دیتی ہے اور وہ اس موذی کو ختم کرنے کے مشترکہ جتن کرتے ہیں، لاٹھیاں جمع کرتے ہیں مگر جب راوی انفرادی خطرہ محسوس کرتا ہے تو دوسرا اُتنی یکسوئی سے خطرے کو ختم کرنے کے لیے کمربستہ نہیں ہوتا ہے بلکہ یہ مشورہ دیتا ہے:

> ''تم ینگ مین ...... پازیٹو ہو کر سوچو ہر جگہ ٹھکانا ہی ٹھکانا ہے
> ...... گنبد، پہاڑوں کی سفاک چوٹیاں، پتھریلے غار اور گھنے
> جنگل کے درختوں کی ڈالیاں ...... موسموں کے سرد و گرم جھیلنے

کے لیے تیار رہو ......یار، اپنی کھال تھوڑی کُھرکُھری بناؤ......!''

تاویلات کے اس انداز پر قاری بے ساختہ کہہ اٹھتا ہے

گھائل کی گت گھائل جانے اور نہ جانے کوئی

شوکت حیات کو بیان پر فنکارانہ دست رس حاصل ہے۔ اس لیے یہاں مکالموں کا تفاعل، واقعہ یا صورتِ حال کی تشریح کا نہیں بلکہ حسیاتی اور جذباتی تاثر کی شدّت میں اضافہ کرنے کا ہے۔ Irony یہ ہے کہ مذہبی شدّت پسندی اور اُس کے نتائج سے دونوں فرقے نبرد آزما ہیں مگر تلقین اُسے کی جا رہی ہے جو زیادہ مظلوم ہے۔ اُسی سے کہا جا رہا ہے کہ سوچنے کا انداز بدلو، قوتِ برداشت پیدا کرو، قناعت سے کام لو۔ اگر ایک ٹھکانا کھو گیا تو یہ نہ سمجھو کہ سب کچھ ختم ہو گیا۔ نصیحت آمیز کلمات میں کوئی تاثیر نہیں ہے شائد اسی وجہ سے کہ ہمدردی کا اظہار کرنے والا جذباتی طور پر گنبدوں کے مسمار ہونے سے متاثر نہیں ہے ورنہ وہ اتنی سنجیدہ صورتِ حال پر شہوانی اصطلاحوں کا استعمال نہیں کرتا۔

(iii)

شوکت حیات کی اس تہہ دار کہانی میں تعبیر کے امکانات کے مختلف پہلو ہیں اور ہر پہلو اپنے تھیم سے جُڑا ہوا ہے۔ کہانی میں کسی بھی واقعہ کا ذکر ہو، مرکزی واقعہ کسی بدلی ہوئی شکل میں حاوی رہتا ہے۔ اس لیے یہ کہانی روایت کے مسمار ہونے کی طرف بھی اشارہ کرتی ہے۔ گنبد قدیم تہذیب کا استعارہ ہے اور اُس تہذیب کے مسمار ہونے سے جسے تکلیف پہنچتی ہے وہ کبوتر ہے۔ اُس سے اُس کی جائے پناہ چھن گئی ہے۔ وہ لاوارث ہو گیا ہے۔ وہ اپنے مسکن، اپنی تہذیب کی حفاظت نہیں کر سکا ہے جس کے تحفظ کی ذمہ داری اس پر تھی۔ اس تصور کی ہوئی عائد ذمہ داری کی کشمکش کو افسانہ نگار نے Fore Shadowing کے سہارے اُجاگر کیا ہے۔ یہ عکس احساس دلاتے ہیں کہ ہم

اپنے فلیٹوں کے کمروں میں بند ہو چکے ہیں جہاں روشنی کا گزر ہماری اپنی مرضی پر منحصر ہے۔ اسی لیے بجلی چلی جانے پر خوف محسوس کرتے ہیں، مصنوعی روشنی کا انتظام کرتے ہیں۔ فلیٹوں کی بالکنی نمائش کی شکل اختیار کر چکی ہے اور اس نمائشی زندگی نے اندر ہی اندر سب کچھ کھوکھلا کر دیا ہے۔ دیمک زدہ یہ دیواریں جب کسی دباؤ کے تحت گرتی ہیں تو تہذیب کا سائبان برقرار رہ پاتا ہے۔ اس ٹوٹنے اور بکھرنے کا احساس سب سے پہلے گنبد کے کبوتر کو ہوتا ہے۔

کبوتر کو ہم اگر خیال مان لیں تو خیالات یعنی گنبد کے کبوتر منتشر ہو گئے۔ مُنتشر خیالات راوی کو بے چین کرتے ہیں۔ اسے طرح طرح کے توہمات اور خدشات میں مبتلا کرتے ہیں۔ دوسرا خیال یا تصوّر سین دادا کی شکل میں انتشار سے مبرّا ہے۔ وہاں عدم دلچسپی ہے، لااُبالیت ہے۔ تھامسن کے گھر میں کبوتر منتشر خیال کی شکل میں پہنچتا ہے۔ یہاں مِس ریزہ ایک خیال کی شکل میں پہلے سے موجود ہے جو تھامسن کو بہت عزیز ہے۔ وہ اس میں کسی کو شریک کرنا نہیں چاہتا یعنی تبادلۂ خیال گوارا نہیں۔ مسٹر جان ایک اور خیال لے کر آتا ہے کہ میرا کبوتر آپ کے گھر میں آگیا ہے۔ کلائمکس یہ بھی ہے جب ایک کے گھر کا انتشار دوسرے کے گھر سے متعلق ہو جاتا ہے۔ اس گھر میں ایک خیال شراب اور عورت کا ہے اور دوسرا خیال کبوتر اور انتشار کا ہے۔ سبب یہ بھی قرار پاتا ہے کہ جان اور تھامسن میں ہم خیالی اور قربت کا رشتہ ہے جسے تھامسن برقرار رکھنا چاہتا ہے لیکن جان تیسرے خیال کی مُداخلت کو برداشت نہیں کرتا ہے۔ قاری اس سبب کو تلاش کرتا ہے تو اُسے راوی اور سین دادا نظر آتے ہیں۔ راوی خود انتشار میں مبتلا ہے اس لیے وہ بے ضرر ہے۔ ایسی صورت میں جو اندیشہ ہو سکتا ہے وہ سین دادا سے ہو سکتا ہے کیونکہ وہ حد سے تجاوز کرتا ہے، ممنوعہ چیزوں میں مُداخلت کرتا ہے۔ اس لیے جان، تھامسن سے کہتا ہے کہ میرا ذہنی سکون آپ کے گھر میں ہے، اُسے واپس کر دیجئے۔ تھامسن امکانی کوشش کے باوجود اسے لوٹا نہیں پاتا ہے کیونکہ خیال اُڑ جاتا ہے۔

کہانی کا یہ رنگا رنگ عکس سابقہ رنگوں سے کچھ زیادہ پُرکشش اور بامعنی ہے۔ اس میں دو متضاد خیال کے نمائندے جبس کے ماحول سے آزاد فضا میں نکلتے ہیں۔ کچھ اور دوستوں یعنی نئے خیالات سے ملتے ہیں۔ امکانات اور ناممکنات کی تکرار سے گزرتے ہوئے گھر واپس آتے ہیں۔ ایک کی کیفیت نیم بیہوشی کی ہے، دوسرا فکر اور خوف کے عالم میں ہے۔ خوفزدہ، شہوت زدہ خیال کو اُس کے کمرے میں بند کرتے ہوئے اپنے گھر میں قدم رکھتا ہے تو دیکھتا ہے کہ اُس کی دنیا برباد ہو چکی ہے۔ ایسا نہیں ہے کہ منفی خیال نے مثبت پہلو کو ترک کر دیا ہو کیونکہ بالکنی میں موجود کئی چیزوں کو مثبت خیالات سے جوڑا گیا ہے لیکن آخر میں خوش کن خیالات مسمار ہو چکے ہوتے ہیں اور انتشار کی کیفیت ایک المیاتی اختتامیہ (Tragic end) اختیار کر لیتی ہے جس کی وضاحت کہانی کے اِس آخری جملے سے ہوتی ہے:

> ''بیوی سے اُس کی نگاہیں ملیں تو اُسے اچانک احساس ہوا کہ
> گھر میں میت پڑی ہے اور باہر کرفیو میں اُس کی تدفین ایک
> سنگین مسئلہ ہے۔''

چُست دُرست کہانی کے لیے کہا جاتا ہے کہ بیانیہ قابل فہم اور خیال اعلیٰ ہو۔ اظہار کی سطح پر کم سے کم اُلجھن ہو۔ یہ خوبیاں مذکورہ کہانی میں موجود ہیں۔ تانے بانے نفاست سے بُنے گئے ہیں۔ طریقۂ کار گنجلک نہیں ہے۔ یہ معلوم ہو جاتا ہے کہ کہانی کا محرّک بابری مسجد ہے۔ پھر بھی ایک کھٹک باقی رہتی ہے کہ شائد ابھی کہانی پوری طرح کُھل نہیں پائی ہے۔ یہ کھٹک ہے تھامسن کا گھر اور جان کی شخصیت۔ وہ گھر جہاں چھوٹے بڑے تمام کردار جمع ہوتے ہیں۔ کہانی شدّت اختیار کرتی ہے۔ کلائمکس بڑھتا ہے۔ وہ گھر غیر اہم کیسے ہو سکتا ہے جہاں واضح اشارے ہیں کہ جان کی منشا کبوتر مارنا ہے۔ سبب خون کا حصول بنتا ہے جو مدراان لا کے مفلوج عضو کو متحرّک کر سکتا ہے۔

مِس ریزہ جس کا جسم تھامسن کا غلام ہے مگر روح کبوتر کی مانند آزاد ہے۔

جان کبوتر کو گرفت میں لینا چاہتا ہے تو روح کچوکے لگاتی ہے اور مِس ریزہ کبوتر کو آزاد کر دیتی ہے۔ چونکہ امکانات کے دائرے محدود نہیں ہوتے ہیں اس لیے توجیہات کا سلسلہ بھی وسیع ہوتا چلا جاتا ہے اور جب ان کہی باتوں کو عالمی پس منظر سے منسلک کیا تو وہ گتھی جو کھٹک رہی تھی، سلجھنا شروع ہوئی۔ ابھی تک ہم نے ہندوستان کے کینوس میں کہانی کو دیکھا تھا کہ کالونی ملک، فلیٹ مختلف شہر اور بالکنی گھر کی علامتیں اختیار کرتے ہیں لیکن سانپ اندرون ملک سے بیرون ملک کی طرف ذہن کو منتقل کرتا ہے اور اس کا خوف غیر ملکی خوف کی شکل اختیار کر لیتا ہے۔ یہیں سے اِس زاویے کو تقویت ملتی ہے کہ کہیں جان غیر ملکی ہاتھ تو نہیں ہے جو امن کو درہم برہم کر رہا ہے۔ شک کی سوئی اس جانب گھومتی ہے جس کے ہاتھوں میں خون خرابے کی اصل لگام ہے۔ تھامسن کو امریکہ اور جان کو امریکہ کا ہم خیال ملک مان لیا جائے تو ریزہ فسلطین کی شکل اختیار کر لیتی ہے۔ وہ بے گھر ہوئی ہے۔ اُس کی جائے پناہ چھن گئی ہے۔ دونوں نے اس سے اپنا رشتہ جوڑ لیا ہے لیکن اُس کا اپنا وجود بکھر گیا ہے۔ یہ توجیہ ضمنی سہی لیکن اس سے کہانی کے بکھرے ہوئے تار جُڑتے ہیں اور مطلع صاف ہو جاتا ہے بقول وزیر آغا ؎

جاتے کہاں کہ رات کی باہیں تھیں مشتعل
چھپتے کہاں کہ سارا جہاں اپنے گھر میں تھا

ان توجیہات کے توسط سے ہم کہہ سکتے ہیں کہ شوکت حیات کی یہ کہانی داخلی زندگی پر خارجی اثرات کی نمایاں مثال ہے۔ افسانہ نگار نے پورے اعتماد اور آگہی سے فرد اور معاشرے کے مظاہر کو خوبصورت اشاروں میں متشکل کیا ہے۔ اسی لیے اس کہانی میں استعاروں اور علامتوں کے ساتھ ساتھ ایمائیت اور منظری ربط بھی موجود ہے۔

●●●

ہم عصر اُردو افسانہ: تفہیم اور تنقید

ادب میں حسن کی ماہئیت ، اُس کی اصول سازی اوران اصولوں کی روشنی میں فن پارے کی تفہیم کے ضابطے ہر عہد میں تبدیل ہوتے رہے ہیں۔ مثلاً صنف افسانہ میں ابتداءً رومان اور حقیقت کے ساتھ راوی، بیانیہ، کردار، واقعہ، منظر، فضا اور منشائے مصنف کو اہمیت حاصل رہی ہے۔ پھر تقسیم، ہجرت اور غریب الوطنی کے مسائل نے جس طرح ذہنوں کو جھنجھوڑا، اس نے فنکارانہ ضابطوں میں حدو اضافہ کا جواز مہیا کیا۔ جدیدیت کے رجحان نے بڑی حد تک وجودی طرزِ فکر و احساس سے سروکار رکھا۔ فرد کی تنہائی، بے بسی، مایوسی، شناخت کی گم شدگی، منقسم شخصیت، اجنبیت جیسے مسائل افسانوں کے موضوع بنتے رہے۔ وجودی طرزِ فکر نے راست بیانیہ سے علامتی بیانیہ تک کا سفر طے کیا۔ اُن کے یہاں پھیلاؤ کے بجائے ارتکاز پر زور تھا لیکن جدیدیت کے بعد کا دور استعاراتی اور اس سے زیادہ راست بیانیہ کی واپسی کا ہے۔ ۱۹۷۰ء کے بعد قرۃ العین حیدر، انتظار حسین، خالدہ حسین، قاضی عبدالستار وغیرہ نے اردو افسانے کو جس مقام تک پہنچا دیا تھا، اسے برقرار رکھنے اور اگلا قدم بڑھانے کے لیے نئے افسانہ نگاروں کے لیے ضروری تھا کہ وہ اپنی شناخت کے امتیازی حوالے متعین کریں۔ لہٰذا ۱۹۷۰ء کے بعد کی کہانی کا مرکز ومحور

انسان کی ذات ہے، جس کے تجربات کی عکاسی مختلف زاویوں سے کرتے ہوئے تہہ بہ تہہ پرتیں کھولی جا رہی ہیں۔ زبان کے نقطۂ نظر سے خاص بات یہ ہے کہ انگریزی کے الفاظ، فقرے اور جملے بھی ادا کیے جاتے ہیں اور ہندی کے ذخیرۂ الفاظ سے بھی استفادہ کیا جاتا ہے لیکن ایسا موقع و محل کی مناسبت، افسانوی صورت حال اور کردار کے پس منظر کے تئیں کیا جاتا ہے جس کی وجہ سے انگریزی اور ہندی الفاظ کا استعمال بالکل فطری معلوم ہوتا ہے۔ اس کی وجہ یہ ہے کہ چونکہ قاری ادب مسرت اور بصیرت حاصل کرنے کے لیے پڑھتا ہے، مسائل کا حل ڈھونڈنے یا ذہنی کوفت کو مزید بڑھانے کے لیے نہیں۔ عام قاری زندگی کی نامیاتی وحدت کو اُس کے تمام تر ابعاد کے تناظر میں نہیں دیکھ پاتا بلکہ وہ ادب کے آئینے میں کسی ایک موضوع یا تھیم کے حوالے سے اس تجربے سے گزرتا ہے۔ ہمارے عہد کے افسانہ نگار نے قاری کو اس تجربے سے گزرنے کا موقع فراہم کیا ہے۔ وہ قاری کے لاشعور سے مکالمہ قائم کرتا ہے اور پھر اپنے گرد و پیش کی زندگی کا فنکارانہ طور پر نچوڑ پیش کرتا ہے۔ مسعود اشعر سے پرویز شہریار تک ایسے افسانہ نگاروں کی ایک طویل فہرست ہے جن میں سے چند کا عمومی جائزہ اِس مختصر سے مضمون میں پیش کر رہا ہوں۔

جیلانی بانو کے افسانوں میں جذبہ اور احساس کی کارفرمائی ہر جگہ موجود ہے جو اُن کے کرداروں میں شعوری طور پر نظر آتی ہے۔ اُن کے افسانوں کی فضا رومانی ہوتے ہوئے بھی فطرت کا امتزاج لیے ہوئے ہے اور فطرت کے ساتھ جذبہ و رومانیت کا یہ امتزاج اُن کے بیشتر افسانوں میں موجود ہے۔ ''روشنی کے مینار''، ''پرایا گھر''، ''نروان''، اُن کے مشہور افسانوی مجموعے ہیں۔ ''موم کی مریم''، ''مٹی کی گڑیا''، ''دیو داسی''، ''پیاسی چڑیا''، ''تلچھٹ'' اور ''ستی ساوتری'' جیسے افسانوں میں خواتین کے جنسی استحصال کی بہترین مثالیں دیکھنے کو ملتی ہیں جن کے توسط سے نوابوں اور جاگیرداروں کی لوٹ کھسوٹ اور ظالمانہ رویہ کو بخوبی محسوس کیا جا سکتا ہے۔ انھوں نے اپنے افسانوں میں جو سوالات اُٹھائے ہیں وہ کچھ اس طرح ہیں

کہ زندگی کا مقصد کیا ہے؟ حقیقت اور واہمہ کے درمیان کیا تعلق ہے؟ جنسی خواہشات اور محبت کے درمیان کیا رشتہ ہے؟ یا پھر متوسط طبقہ اپنے چاروں طرف بچھے ہوئے جال سے نکلنے کی کوشش کیوں نہیں کرتا؟ اُن کی ایک اہم خوبی یہ بھی ہے کہ انھوں نے نہ صرف مردوں بلکہ ایسی عورتوں پر بھی طنز کیا ہے جو عورت ہونے کے باوجود دوسری عورتوں پر ظلم کرتی ہیں اور موقع ملنے پر اپنے شوہروں کو بھی دھوکہ دینے سے نہیں چوکتی ہیں۔ ''قبلِ مرگ بیان''، ''اپنے مرنے کا دُکھ'' اور ''بہار کا آخری گلاب'' اس کی واضح مثال ہیں۔

اقبال مجید نے فنی اور جمالیاتی تقاضوں کو اہمیت دی ہے۔ زبان و بیان کے اعتبار سے ان کے ہاں تنوع اور لچک ہے جس سے تازگی مترشح ہوتی ہے۔ ''دو بھیگے ہوئے لوگ''، ''شہر بدنصیب''، ''ایک حلفیہ بیان'' اور ''تلاشِ کار'' اُن کے اہم افسانوی مجموعے ہیں۔ وہ روایت اور جدّت کے توازن کی مثال ہیں۔ تجریدی اور فارمولا زدہ کہانیوں کو اقبال مجید ناپسند کرتے ہیں۔ اُن کی پہچان ''دو بھیگے ہوئے لوگ''، ''پوشاک'' اور ''،مدافعت'' سے قائم ہوئی ہے۔ ان کہانیوں کے مطالعہ سے اندازہ ہوتا ہے کہ جدید زندگی اور اس کے مسائل پر ان کی گرفت کتنی مضبوط ہے۔ یہ گرفت وہاں پر بھی سخت نظر آتی ہے جہاں انسانی کرداروں کی صف میں چرند و پرند کو چُن کر اُنھیں مرکزی کرداروں کے روپ میں لا کھڑا کیا گیا ہے۔ ان کی بیشتر کہانیاں عام آدمی کے مسائل سے جوجھتی ہوئی نظر آتی ہیں۔ زبان عام فہم ہے لیکن کہیں کہیں وہ علامتوں کا بھی استعمال کرتے ہیں البتہ ان کی علامتیں زیادہ مشکل اور اُلجھی ہوئی نہیں ہوتیں۔ مثلاً کہانی ''میراث'' میں ٹیپو سلطان علامت ہے ہماری زوال آمیز تہذیب کی جو اب اس ملک کی ہر لمحہ بدلتی ہوئی سیاست اور خوف کا شکار ہے۔ یہ ٹیپو سلطان سرنگا پٹم کا نہیں بھوپال کا ہے اور عصرِ حاضر کی نمائندگی کر رہا ہے۔ '' آخری پتہ'' میں طوطا مینا اور درخت علامتیں ہیں۔ ''پوشاک'' علامت ہے ایمر جنسی کی۔ ''ہائی وے پر ایک درخت'' میں موجودہ عہد کی سفاکی، خودغرضی اور

غارت گری صاف طور پر دکھائی دیتی ہے۔ ''نقد بھگتان'' میں معیشت کی بدلتی ہوئی قدریں موجودہ سماج پر کس طرح اثر انداز ہو رہی ہیں اُس کی بہت موثر تصویر دیکھنے کو ملتی ہے۔ افسانہ ''سڑی ہوئی مٹھائی'' موجودہ سیاسی حالات پر گہرا طنز ہے۔ یہاں بدبو ایک ایسا استعارہ ہے جو آج کی سیاست میں پھیلی ہوئی بدعنوانیوں کو ظاہر کرتا ہے۔ ''شہرِ بدنصیب'' اس اعتبار سے مختلف ہے کہ اس کہانی میں انھوں نے باوجود علامتی انداز اپنانے کے انتہائی سلجھے ہوئے انداز میں انسانی فطرت کی ان خصوصیات پر اظہارِ خیال کیا ہے جس سے آج کا انسان دوچار ہے۔ اس طرح ہم کہہ سکتے ہیں کہ اقبال مجید نے اپنے مخصوص اندازِ بیان سے اردو افسانے کو ایک نئی شکل عطا کی ہے اور وہ نئی شکل یہ ہے کہ افسانے میں علامتی، استعاراتی یا تجریدی اندازِ بیان ترسیل کا مسئلہ پیدا نہیں کرتا بلکہ قاری سے تخلیق کار کا رشتہ قائم رکھتا ہے۔

مسعود اشعر کا پہلا افسانوی مجموعہ ''آنکھوں پر دونوں ہاتھ'' ۱۹۷۵ء میں شائع ہوا۔ یہ مجموعہ اُن کی فکری اور نظریاتی جہت کو نمایاں کرتا ہے۔ انھوں نے علامت اور پیکر دونوں سے کام لیا ہے۔۔ ان کے یہاں تہذیب اور زمین کے گم ہو جانے کا احساس بہت نمایاں ہے خاص طور سے بنگلہ دیش پر جو کہانیاں تخلیق کی گئی ہیں وہ اپنی الگ پہچان رکھتی ہیں۔ اُن کا افسانوی رنگ عموماً تہذیبی اور مذہبی علامتوں سے نکھرتا ہے اور پھر دبے پاؤں علامتوں کا ماورائی آہنگ افسانے میں خوابیدگی کی صورتِ حال کو اُبھارتا ہے۔ خوبی کی بات یہ ہے کہ اس صورت حال میں بے بسی یا ناکامی نہیں بلکہ حالات سے نبرد آزما ہونے کا حوصلہ بیدار ہوتا ہے اور کہانی کے فن کو کہیں پر بھی مجروح ہونے نہیں دیتا ہے۔

محمد منشایاد کا پہلا مجموعہ ''بند مٹھی میں جگنو'' ۱۹۷۵ء میں منظرِ عام پر آیا۔ دیگر مجموعوں میں ''ماس اور مٹی''، ''خلا اندر خلا''، ''وقت سمندر''، ''درخت آدمی'' اور ''دور کی آواز'' شامل ہیں۔ انھوں نے روایتی افسانے سے آغاز کر کے علامتی اور استعاراتی افسانے لکھے۔ ان کا مشہور افسانہ ''دوپہر اور جگنو'' سقوطِ ڈھاکہ کے پس

منظر میں احساسِ شکست، خوف، دہشت اور شک کی اس لہر کا مظہر ہے جس سے اُس وقت برِ صغیر خصوصاً مشرقی پاکستان گزر رہا تھا۔ کہانی ''ریت اور پانی'' کا مرکزی کردار اپنی پہچان کھو چکا ہے۔ اُس کے گھر والے بھی اُسے پہچاننے سے انکار کر دیتے ہیں، وہ ایک عجیب بے بسی کے دور سے گزرتا ہے اور یادوں کے سائے میں عافیت محسوس کرتا ہے۔ اسی طرح ''سورج کے زخم'' میں بھی آزاد تلازمۂ خیال کی تکنیک کا سہارا لیا گیا ہے اور معاشی و اقتصادی صورتِ حال سے ذہنی دباؤ کی کیفیت کو اُجاگر کیا گیا ہے ''بند مٹھی میں جگنو'' اُن کی نہایت خوبصورت کہانی ہے جس کا مرکزی کردار جدید عہد کی بڑھتی ہوئی منافقت، تعصب، مکرو فریب اور یکسانیت سے بیزار ہے۔ وہ اِس حبس زدہ ماحول سے نکلنا چاہتا ہے مگر نکل نہیں پاتا ہے۔

سلام بن رزاق کے افسانوی مجموعوں ''ننگی دوپہر کا سپاہی''، ''معبّر'' اور ''شکستہ بتوں کے درمیان'' کے حوالے سے کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے خارجیت اور داخلیت کے سکّہ بند تصورات سے احتراز کرتے ہوئے زندگی اور سماج کی کُلّیت کی بازیافت کی ہے۔ اُن کے یہاں نہ کوئی رویہ طرۂ امتیاز ہے اور نہ شجرِ ممنوعہ بلکہ دونوں رجحانوں کے فنی اور فکری تقاضوں کو اہمیت دی ہے۔ وہ کسی نظریے یا رُجحان کے بجائے تخلیقی بصیرت پر اعتبار کرتے ہوئے ادبی روایت سے کسبِ فیض کرتے ہیں۔ اسی لیے اُن کے افسانوں میں ایک منفرد تخلیقی فضا کا احساس ہوتا ہے۔ وہ اپنے موضوعات اپنے قرب و جوار کی عام زندگی سے چنتے ہیں۔ ''ندی''، ''معبّر''، ''خصّی''، ''اندیشہ''، ''شکستہ بتوں کے درمیاں''، ''ہدف''، ''زمین'' وغیرہ میں روز مرہ کی زندگی میں پیچیدہ سے پیچیدہ تر سچائیاں اور مسائل سر اُٹھاتے ہیں اور قاری کو دیر تک غور و فکر میں مبتلا کرتے ہیں۔

اسد محمد خاں نے اساطیر اور علامتوں کو نئے معنوں سے ہم آہنگ کر کے اپنے دور کی داستان سنائی ہے جس کے لیے وہ عموماً قاری کے لاشعور سے مکالمہ قائم

کرتے ہیں اور پھر اپنے گرد و پیش کی زندگی کا نچوڑ پیش کرتے ہیں۔ ڈاکٹر قاضی عابد ''اردو افسانہ اور اساطیر'' میں لکھتے ہیں:

''انھوں نے داستانی لب و لہجے میں نئے عہد کی عکاسی کی ہے اور اس کے لیے علامت و استعارہ دونوں سے کام لیا ہے۔ جب وہ ماضی کی بڑی روایتوں کا تقابل اپنے عہد کے زوال سے کرتے ہیں تو ان کے لہجے میں طنز آ جاتا ہے اور وہ اپنی ذات کو محور بنا کر پورے عہد کی المنا کی کو ایک نئے معنی دینے کی کوشش کرتے ہیں۔'' (ص ۲۶۹)

''وقائع نگار''، ''طوفان کے مرکز میں''، ''مردہ گھر''، ''ایک میٹھے دن کا انت'' اور ''ایک دشت سے گزرتے ہوئے'' ان کے نہایت چست درست افسانے ہیں جو قاری کو غور و فکر پر مجبور کرتے ہیں۔

شوکت حیات کے ہاں بیانیہ اپنی مانوس شکل میں واپس آیا ہے۔ سرپٹ گھوڑا، پھسینڈا، تفتیش، بلی کا بچہ، سانپوں سے نہ ڈرنے والا بچہ، اپنا گوشت، بانگ، پاؤں، چیخیں، مادھو اور گنبد کے کبوتر اپنے مخصوص طرزِ بیان کے اعتبار سے شوکت حیات کے کامیاب افسانے ہیں۔ 'سرپٹ گھوڑا' طنز سے بھرپور ہے۔ یہ کہانی آج کی تیز رفتار زندگی کے ہیجان و اضطراب کو اُجاگر کرتی ہے، کہ کس طرح اِس کے دائرے میں گھومتا ہوا انسان، اندر ہی اندر کھوکھلا ہوتا جا رہا ہے۔ چھوٹے چھوٹے مناظر، بے ترتیب واقعات جنھیں قاری ترتیب دیتا ہے، افسانہ نگار الگ الگ ٹکڑوں میں دکھاتا ہے، بلکہ ایک ایک اشارے میں ایک ایک واقعہ کو پرو دیتا ہے۔ ایجازِ بیان اِس طویل کہانی کی اہم خصوصیت ہے۔ یہ خوبی بیانیہ میں بھی ظاہر ہوئی ہے اور مکالموں میں بھی۔

'پھسینڈا' بڑے شہروں کی گہما گہمی کی کہانی ہے جس میں ہندو مسلم مشترکہ تہذیب کے زوال اور نکسل آندولن کو بھی اُجاگر کیا گیا ہے۔ یہ کہانی اپنے واقعات

اور اپنے کردار، ہر دو لحاظ سے کامیاب ہے۔ 'تفتیش' بظاہر فرقہ وارانہ فساد کے اسباب وعِلل کی تفتیش ہے لیکن دراصل یہ کہانی عصرِ حاضر کے ذہنی اِنتشار اور نفسیاتی دباؤ کو پیش کرتی ہے۔ 'بلّی کا بچہ' میں نچلے متوسط طبقہ کی معاشی، اور ثقافتی جدّ و جہد کو، نہایت مؤثر انداز میں پیش کیا گیا ہے۔ 'سانپوں سے نہ ڈرنے والا بچہ' فرقہ پرستی کے مکروہ چہرے کی شناخت کرتا ہے۔ اِس افسانہ میں داخلی واردات کو خارجی پیکروں میں پیش کیا گیا ہے۔ افسانہ نگار نے جذباتی وقوعات اور کیفیات کو بیان کرنے کے لیے معروضی تلازمے کی تکنیک کا سہارا لیا ہے۔ 'اپنا گوشت' میں رشتوں کے ٹوٹنے بکھرنے اور نئے پُرانے کی کش مکش کو نفسیاتی Touches کے ساتھ اُبھارا گیا ہے۔ 'بانگ' کہانی کا موضوع اِمکانی اِنقلاب کی بشارت ہے۔ اِس میں بدلے ہوئے بیانیہ کی بہت واضح شکل سامنے آئی ہے۔ پروفیسر وہاب اشرفی نے اِس کہانی کے تعلق سے لکھا ہے:

> ''یہ افسانہ اُس وقت سامنے آیا تھا جب افسانے کے کردار، پلاٹ وغیرہ، منفی صورتیں اختیار کر چکے تھے۔ لیکن شوکت حیات نے بہت پہلے، اِس کا احساس کرلیا تھا کہ Plotless افسانے یا مُتشدّد قسم کے علامتی افسانے، مشرقی مزاج سے، لگّا نہیں کھاتے۔ لہٰذا 'بانگ' کو اگر اُردو افسانے کا اہم Turning Point تسلیم کیا جائے تو شاید بے جا نہ ہوگا۔''

کہانی 'پاؤں' میں یہ سوال اُٹھایا گیا ہے کہ نئی نسل پر تقسیم کی ذمہ داری کیوں عائد کی جاتی ہے۔ جواز اور دلائل کی وجہ سے یہ کہانی نہ صرف ایک نیا موڑ لے لیتی ہے بلکہ رشتوں کی بے معنویت اور اُس کے کھوکھلے پن پر بھی طنز کرتی ہے۔ خوبی یہ ہے کہ اِس کا صاف شفاف بیانیہ قاری کو ہر پل اپنی گرفت میں رکھتا ہے اور اُس کے تجسّس کو بڑھاتا ہے۔ مذکورہ افسانوں کے علاوہ چیخیں، مادھو اور گنبد کے کبوتر کو خاص

اہمیت حاصل ہے۔ اِن تینوں افسانوں میں، حقیقت، علامت اور رمزیت کی باہمی آمیزش سے ایک ایسا بیانیہ خلق کیا گیا ہے جو پہلو دار بھی ہے اور جاذبِ توجہ بھی۔

''چیخیں'' موجودہ تعلیمی نظام کی ایک کربناک تصویر ہے کہ مقابلہ کے اِس سخت دور میں والدین کے لیے بچوں کو اچھی تعلیم دلانا بہت اہم مسئلہ ہوگیا ہے۔ افسانہ میں ایک طرف یہ اشارہ ملتا ہے کہ بچوں پر پڑھائی کا سخت بوجھ اُن سے اُن کا بچپن چھینتا جارہا ہے تو دوسری طرف ہر قیمت پر انگریزی تعلیم حاصل کرنے کی سعیٔ پیہم نے مشرق میں تعلیم کے روایتی تصور پر سوالیہ نشان لگا دیا ہے۔ شوکت حیات نے اِس چکا چوند میں گھرے تعلیمی نظام کے ہر پہلو کا ذکر چیخ کے حوالے سے کیا ہے مثلاً ایڈمیشن ٹسٹ، منتخب طلباء کی لسٹ، فیس سلپ، اسکولوں کے رکھ رکھاؤ اور ظاہرداری وغیرہ کو دیکھ کر۔ خوبی یہ ہے کہ قاری ہر بار بے ساختہ چیخ نکل پڑنے کے الگ الگ اسباب کی شناخت کر لیتا ہے اور پھر اُس سے ذہنی اور جذباتی ربط قائم کر لیتا ہے۔ یہی افسانے کا حُسن ہے کہ پُر شور ماحول میں آزاد تخلیقی فضا کا احساس ہو۔ پریم چند کا شہرۂ آفاق افسانہ 'کفن' انسانی فطرت کی مختلف جہات کی نمائندگی کرتا ہے۔ اِس افسانہ کے مرکزی کردار گھیسو اور مادھو، گُفتار کے غازی ہیں۔ کہانی کے آخر میں دونوں باپ بیٹے، بدمست ہو کر ناچتے گاتے، ہوش وحواس کھو کر گر پڑتے اور پڑے رہ جاتے ہیں۔ پریم چند کا مادھو، نصف صدی بعد، شوکت حیات کے ہاں ایک نئی شکل میں سامنے آیا ہے۔ اب وہ مٹی کا مادھو نہیں ہے، کاہل، کام چور اور حرام خور نہیں ہے بلکہ بے حد چاق وچوبند نظر آتا ہے۔ اُس میں حالات سے مقابلہ کرنے کی بھرپور طاقت آچکی ہے۔ بدلاؤ کے ساتھ نظر آنے والا یہ کردار اصلاً بیانیہ کی رفتار میں تغیر کا اِشاریہ ہے جسے شوکت حیات نے فنکارانہ ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔

''گنبد کے کبوتر'' میں تعبیر کی کئی جہتیں ہیں۔ یہ کہانی بیک وقت بابری مسجد کے سانحہ کی پہلی برسی کی طرف اشارے کے ساتھ ہی ساتھ متضاد ذہنی کیفیتوں کا احاطہ کرتی ہے اور ایک قدیم تہذیب کے مسمار ہونے کے استعارہ کے طور پر بھی

اُبھرتی ہے۔

''پسِ پردۂ شب''، ''مطلع''، ''سوئی کی نوک پر ٹکا لمحہ''، ''صورتِ حال'' اور'' گھنے جنگلوں میں'' حسین الحق کے افسانوی مجموعے ہیں جن کی روشنی میں کہا جا سکتا ہے کہ انھوں نے موضوعاتی سطح پر تو نہیں لیکن اسلوب کی سطح پر افسانے کے جدید اظہاریہ کو قبول کیا ہے۔ ان کی تمثیلوں اور علامتوں کا دائرہ وسیع ہے۔ انھوں نے تاریخ، تہذیب، ثقافت اور معاشرتی شعور سے اپنا تخلیقی نظام قائم کیا ہے۔ اُن کے موضوعات کا دائرہ جس قدر وسیع ہے فن میں اُتنی ہی پختگی ہے۔ حسین الحق نے ایک طرح سے ترقی پسند اور جدید سانچوں کو توڑ کر اظہار کے لیے نئے رویوں کو روشناس کرایا ہے۔ انھوں نے پلاٹ سازی میں روایتی تکنیک سے کام نہں لیا ہے مگر اُن کے ہاں کہانی کی ایک مربوط صورت گری موجود ہے جو عصری تقاضوں سے اُبھرتی ہے اور ایک منطقی ربط اور تسلسل میں کہانی کو پروتی ہے۔ ''ندی کنارے دھواں''، ''سبرامنیم کیوں مرا''، ''مور کے پاؤں''، ''مسافر کا خواب''، ''انحد''، ''مطلع''، ''استعارہ''، ''پس پردہ''، ''گونگا بولنا چاہتا ہے''، ''ناگہانی'' اور'' بارش میں گھرا مکان'' وغیرہ اس کی نمایاں مثال ہیں۔ وہ کہانی کی بُنت، مکالمے اور فضا میں نظم وترتیب رکھتے ہیں اور اکثر متضاد واقعات کو یکجا کرتے ہوئے قاری کو غور وفکر پر مجبور کرتے ہیں اور رفتہ رفتہ اُسے اپنے مخصوص اندازِ بیان سے اسیر کر لیتے ہیں۔ ''فطرت کی پکار'' اپنے واقعات اور اپنے کردار، ہر دو لحاظ سے کامیاب کہانی ہے۔ ''حیرتی''، ''نیو کی اینٹ''، ''تماشہ'' موجودہ صورتِ حال سے فنکارانہ طور پر واقف کراتی ہیں بلکہ حسین الحق نے ماہنامہ 'آج کل' اپریل ۲۰۰۲ء کے شمارے میں کہانی ''تماشہ'' کے توسط سے ادب وتخلیق کی مختلف جہتوں کی طرف بھی نشاندہی کر دی ہے کہ ''ادب برائے اظہار'' میں ''ادب برائے بازی'' کی ایک شق بھی موجود ہے۔ کہانی کا یہ اقتباس ملاحظہ ہو:

''بازی گری فن ہے مگر اس کی بنیادی حیثیت معاشی اور افادی

ہے۔ مزید برآں یہ کہ افادی فن میں بھی اگر مہارت نہ ہو تو فن کا مظاہرہ ناممکن ہے۔ روی شنکر بھاردواج کھیلوں کے مبصرین کی زبان بول رہا تھا۔ مگر اس سلسلے میں ایک اور بنیادی بات تم بھول رہے ہو، اسماعیل بھی روی شنکر بھاردواج کے لہجے میں بولا: ڈِ ووشن کے بغیر مہارت کوئی کارنامہ انجام نہیں دے سکتی۔''

فکر و اظہار کے تحریری ادغام کی عملی صورت کے مسئلہ کو حسین الحق نے اِس افسانے میں نہایت خوبی سے بیان کر دیا ہے اور اس طرح کہ کہانی کی بنت اور اُس کے تناؤ پر کوئی بھی فرق نہیں آنے پاتا ہے۔ مجھے یاد نہیں کہ ایسی نپی تلی اور کامیاب تکنیک کسی اور افسانے میں استعمال کی گئی ہو۔ قابلِ غور بات یہ ہے کہ حسین الحق کے نزدیک بازی گری کی بنیاد معاشی اور افادی ہے جس میں ''مہارت'' ضروری ہے اور مہارت ڈِووشن (لگن) کے بغیر ممکن نہیں اور ڈِووشن میں وجدان کا جو حصہ ہے اُس سے غالباً ہر ''تخلیق آشنا'' واقف ہے اور وجدان جب اپنے اظہار کی منزل پر آتا ہے تو لازماً ایک سانچے میں اپنا اظہار کرتا ہے اور یہی سانچہ ہر عہد میں جداگانہ ہوتا ہے اور فن کار کو ممتاز بناتا ہے۔

بہار اور بنگال کے دیہی اور شہری اطراف کے شاخسانوں، حسن و قبح اور احتجاجی منظروں سے کہانیوں کے تانے بانے بننے والے چوکنّے افسانہ نگار انیس رفیع نہ صرف اپنی سیاسی اور تخلیقی بصیرت کے لیے پہچانے جاتے ہیں بلکہ الیکٹرانک میڈیا (ریڈیو اور ٹیلی ویژن) سے جُڑے ہونے کے سبب جدید تر ثقافتی اور ادبی میلانات پر گہری نظر رکھتے ہیں۔ تجربے کا ایک وسیع میدان ان کے جہانِ فکر و فن کو منوّر کیے رہتا ہے۔ اُنھوں نے ابہام اور تجرید کے غیر مُتوازن استعمال سے گریز کرتے ہوئے مُعاصر زندگی کی غیر مشروط جستجو اور شناخت پر توجہ مرکوز کی ہے اور ایک ایسا پیرایۂ اظہار وضع کیا ہے جس کی بُنت میں حقیقت اور فینٹاسی

(Fantasy) کا امتزاج ہے۔ پھر بھی بعض افسانے خالصتاً حقیقی سچویشن میں نمو پذیر ہوئے ہیں۔ مثلاً مجموعہ ''کرفیو سخت ہے'' کا پہلا افسانہ ''غروب سے پہلے'' میں ایک فوجی کیمپ کے ٹینٹ کا منظر ہے۔ جہاں سے ایک کتاب کے لاپتہ ہو جانے پر فوجی افسر پریشان اور ہراساں ہے۔ بلکہ خوفزدہ بھی دکھائی پڑتا ہے۔ کتاب کسی طور نہیں ملتی۔ افسر کا خیال ہے کہ وہ بدل دینے والی کتاب تھی، اور اگر کہیں ایسا ہوا تو اس کے وجود کو خطرہ لاحق ہو سکتا تھا۔ لہٰذا منادی کرادی کہ جس کے ہاتھ میں کتاب دیکھی جائے اسے شوٹ کر دیا جائے۔ اس فرمان کو بھی پانچ سال گزر گئے چھاؤنی اب بھی لگی ہوئی تھی۔ ایک دن افسر نے گولی چلنے کی آواز سنی۔ وہ چیختا ہوا ٹینٹ سے باہر آیا، دریافت کیا۔ کس کو گولی ماردی؟ سپاہی کے ہاتھوں میں ایک پانچ سالہ مردہ بچہ دِکھ رہا تھا۔ جواب دیا، ''سر! گولی ٹھیک مغز پر لگی ہے۔ سر! اس کے ہاتھ میں ایک کتاب تھی! یہ افسانہ انسانی سفّاکی کی انتہاؤں کو پیش کرتا ہے اور ایک جہانِ دِگر کے حصول کو محور بناتے ہوئے کتاب، کو علامتی طور پر پیش کرتا ہے۔ ''ماجرا'' حالات کے جبر کو اُجاگر کرتا ہے۔ ہماری انتظامیہ اور نظامِ عدلیہ کے ناکارہ پن پر ایک گہرا طنز ہے۔ ''سچ'' کے موجود ہوتے ہوئے بھی فرد اس قدر خوفزدہ ہے کہ اسے دروغ کی چھاؤں میں پناہ لینی پڑتی ہے۔ اور یہ جھوٹ ہمارے نظامِ عدل وانصرام کا سچ ٹھہرتا ہے۔ اس قبیل کی کہانیوں میں ''دو آنکھوں کا سفر''، ''پولی تھین کی دیوار''، ''وش پان کی کتھا'' بڑی اہمیت کی حامل ہیں جو بنگال بہار کی نکسل تحریک کے تناظر میں لکھی گئی ہیں۔ پیرایۂ اظہار علامتی ہونے کے باوجود قرأت متن دشوار نہیں ہے۔ ایک اور افسانہ جو ''شاعر'' کے ہم عصر ادب نمبر میں شائع ہوا تھا ''بھگ جوگنی'' جو بہار کے رنبیر سینا اور دلت تحریک کا احاطہ کرتی ہے، وہ کہیں بحث میں نہیں۔ شاید یہ افسانہ انیس رفیع کے دونوں مجموعوں ''اب وہ اترنے والا ہے'' (۱۹۸۴ء) اور ''کرفیو سخت ہے'' (۲۰۰۳ء) میں شامل نہیں ہے۔ ''کرفیو سخت ہے'' تعمیر اور تخریب کی کہانی ہے، جس میں تاریخ کا جبر اور تاریخیت متصادم ہے۔ ہمارا معاشرہ ان کی لایعنیت

کی تصویر ہے۔ ''نصف بوجھ والا قلی'' اور ''پانچ مُردے'' انسانی نفسیات کے دو رُخ ہیں۔ ایک اجتماعی اور ایک انفرادی۔ جمیعت اور فرد کا معاشرے سے برتاؤ ان افسانوں میں بطور خاص منعکس ہوتا ہے۔

انیس رفیع معاشرتی محرومیوں اور ناکامیوں کو اشاروں اور علامتوں میں جذب کرنے کے ہُنر سے واقف ہیں۔ چھوٹے چھوٹے واقعات اور حادثات کو اپنے فن کے کینوس پر مصور کر کے ایک بڑا پیکر خلق کر لینے میں طاق ہیں۔ اُنھوں نے اپنے عہد کی موقع پرستی، ریاکاری اور مُنافقت کو بھی اپنا موضوع بنایا ہے۔

ان کے دو افسانوی مجموعوں کی اشاعت کے درمیان تقریباً بیس برسوں کا وقفہ ہے۔ اس درمیان اور بعد میں بھی وہ وقفے وقفے اور تواتر سے شائع ہوتے رہے ہیں۔ طویل گیپ کے باوجود فکری اور معنیاتی تسلسل برقرار ہے۔ یعنی وہ اب بھی Ultra-left تصوّر کے سماجی اطلاقات اور جدلیات کو نئے سائنٹفک (Scientific) معاشرے کے قیام کے لیے امکانی ضرورت سمجھتے ہیں۔ البتہ اس درمیان ہیئتی اعتبار سے ان کے یہاں ہلکی سی تبدیلی ضرور دکھائی پڑتی ہے جو ان کے تازہ دم رہنے کا اشاریہ ہے۔

زاہدہ حنا ایک روشن خیال افسانہ نگار ہیں۔ ''قیدی سانس لیتا ہے''، ''راہ میں اجل ہے'' اور ''تتلیاں ڈھونڈنے والی'' ان کے مشہور افسانوی مجموعے ہیں۔ انھوں نے ہندو پاک اور بنگلہ دیش کے سیاسی اور سماجی بحران کو تہذیبی زوال کے حوالے سے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ وجودی احساس بھی اُن کے یہاں جلوہ گر ہے مگر اس وجودی فلسفے کو انھوں نے بے عملی کی سطح پر نہیں اپنایا ہے بلکہ ان کے بیشتر کرداروں میں زندہ رہنے اور جدوجہد کرنے کا بے پناہ جذبہ موجود ہے۔ اُن کا تخلیقی رویہ عصری شعور اور رومانیت سے جڑا ہوا ہے۔ اُن کے کردار ناسٹلجیا سے غذا حاصل کرتے ہیں، ان معنوں میں کہ وہ صرف برصغیر ہندو پاک نہیں بلکہ افغانستان، ایران، عراق، غرض تیسری دنیا کے اکثر ممالک کا درد اپنی کہانیوں میں سمیٹ لیتی

ہیں۔ ''کم کم آرام سے ہے'' اِس کا ایک نادر نمونہ ہے۔

رشید امجد کے پہلے مجموعے ''کاغذ کی فصیل'' نے ہی اپنے قاری کو فکر وفن کی نئی لہروں کا احساس دلا دیا۔ ''بیزار آدم کے بیٹے''، ''ریت پر گرفت''، ''سہ پہر کی خزاں'' اور ''دشت نظر سے آگے'' ان کے مشہور افسانوی مجموعے ہیں۔ ان کا موضوعاتی دائرہ اپنے عہد کے جبر، عدم تحفظ اور بیگانگی کے حوالے سے ہے۔ انھوں نے موقع پرستی اور منافقت کو اجاگر کرتے ہوئے کربناک مسخ چہرے والی ویرانی کو مختلف زاویوں سے پیش کیا ہے۔ انسانی وجود کے ٹوٹنے اور بکھرنے کے عمل کے لیے رشید امجد عموماً ''وہ'' اور ''میں'' کے صیغے کو استعمال کرتے ہیں۔ تلاش کا یہ سلسلہ ایک مثلث کی شکل میں چلتا ہے۔ کبھی ''وہ'' اس میکانکی دنیا میں ''میں'' کو تلاش کرتا ہے اور کبھی ''میں''، ''وہ'' کو، اور کبھی دونوں خود اپنے آپ کو۔ انجام کار اس مثلث کا ماحصل محرومی کی شکل میں سامنے آتا ہے جو آج کی ترقی یافتہ دنیا کا ایک کریہہ پہلو ہے، جہاں ماحول کے جبر میں فرد کی حیثیت معدوم ہو جاتی ہے۔ اس کے علاوہ رشید امجد کے افسانوں میں بیک وقت مختلف احساسات اور مختلف زمانوں سے جڑنے کا عمل بھی ملتا ہے اس کے لیے وہ تمثیل، تجرید اور علامت کا سہارا لیتے ہیں۔ ''سمندر قطرہ سمندر''، ''یاہو کی نئی تعبیر''، ''عکس تماشا عکس''، ''پہلا شہر سراب'' اور ''گمشدہ آواز کی دستک'' اس کی واضح مثال ہیں۔

''راستے اور کھڑکیاں''، ''فن کاری'' اور ''یاد بسیرے'' انور خان کے افسانوی مجموعے ہیں جنھوں نے ان کو شہرت کی بلندی تک پہنچایا ہے۔ اُن کے اکثر افسانے موضوع اور کرافٹ کی سطح پر کیے گئے تجربات کو خاطر نشان کرتے ہیں۔ تخئیل، تصوف اور جمالیات کے باہم آمیزہ سے تیار افسانہ ''عرفان'' میں انور خان نے یہودی اور راوی کی آخری ملاقات کو نہایت فنکارانہ انداز سے پیش کیا ہے۔ افسانے کا راوی بوڑھے یہودی کے وسیلے سے عرفان کی منزل کی طرف قدم بڑھاتا ہے اور پھر اس پر سچائی منکشف ہوتی چلی جاتی ہے۔ طنز و مزاح سے معمور افسانہ ''فن

کاری'' انسانی جبلّت اور نفسیات کی ملی جُلی شکل کا نام ہے۔ اِس کا مرکزی کردار حزبِ مخالف سے جب اقتدار کا حصہ بن جاتا ہے تو اُس میں حزبِ اقتدار کی عادتیں Develope ہو جاتی ہیں اور وہ سماج میں استحصالی بازار گرم رکھنے والوں کا آلۂ کار بن جاتا ہے۔ ''بے امان'' ایک ایسی دُکھیاری کی کہانی ہے جو روشنیوں کے شہر میں تاریکی کا حصہ بن جاتی ہے۔ اِن تینوں افسانوں میں موضوع کی وسعت، فکر کی گہرائی اور فن کی پختگی ہے۔ شمس الرحمٰن فاروقی کی یہ رائے حق بجانب محسوس ہوتی ہے کہ انور خان کے افسانوں میں:

> ''اختصار کے ساتھ زندگی کے مشاہدوں میں ایک فوری پن، دیکھنے اور دکھانے میں چابک دستی اور نقطۂ نظر میں ایک خفیف سا طنز ہے۔''

مرزا حامد بیگ نے ماضی کی عظمتوں کو حال کی زبوں حالی کے ساتھ جوڑ کر ایک عجیب طرح کا تاثر پیدا کیا ہے۔ ''گمشدہ کلمات'' کی بیشتر کہانیوں میں انھوں نے مغل تہذیب کے عروج و زوال کو آج کی آنکھ سے دیکھنے کی کوشش کی ہے۔ ''رہائی''، ''مغل سرائے''، ''تار پر چلنے والی'' ان کی نمائندہ کہانیاں ہیں۔ اُن کا کہنا ہے کہ انھوں نے لفظ کی ہمہ جہتی اور معنویت تک اپنی ذات کے حوالے سے رسائی حاصل کی ہے۔ یہ ذات اُن کے افسانوں کی زیریں سطح پر ہمیشہ موجود رہتی ہے اور جب وہ انسانی اقدار کی گم شدگی کا ذکر کرتے ہیں تو اس ذات کو بالائی طبقے کے ظلم سے علیحدہ کر لیتے ہیں۔ وہ پلاٹ کی بنت اور جزئیات نگاری پر خصوصی توجہ دیتے ہیں۔ اُن کے اسٹائل میں علامتی و تجریدی انداز بھی شامل ہے۔ انھوں نے ایسی لفظیات کا انتخاب کیا ہے جو اُن کے افسانوں میں ماحول کو پُر اسرار بنانے میں معاون ہوتی ہے۔

آصف فرخی کے افسانوں میں واقعے سے زیادہ واقعے کا بیان اور خیال اہمیت رکھتا ہے۔ ڈاکٹر فوزیہ اسلم کی اس رائے سے اتفاق کرنا پڑتا ہے کہ ان کا

افسانہ واقعے کے جذباتی اور فکری تموج سے نمو حاصل کرتا ہوا محسوس ہوتا ہے چنانچہ ان کے یہاں خارج میں رونما ہونے والے واقعات کو ذاتی واردات بنا کر پیش کرنے کا رُجحان ملتا ہے۔ صیغۂ واحد متکلم کے استعمال سے ان کے افسانوں میں آپ بیتی کا جو انداز اُبھرتا ہے وہ اُن کی کہانیوں کو حقیقت سے قریب لے آتا ہے۔ ''زمین کی نشانیاں''، ''بحیرۂ مردار''، ''ستارۂ غیب''، ''سمندر''، ''دیمک'' وغیرہ اس انداز کی نمایاں کہانیاں ہیں۔ ''اصحابِ کہف''، ''حکایت نیند سے واپس آنے والوں کی'' اور ''بابِ خروج'' میں اساطیری جھلکیاں بھی موجود ہیں۔ آصف فرخی کی کہانیوں کا نمایاں وصف منظری طرزِ اظہار ہے جس میں بیانیہ اہم کردار ادا کرتا ہے۔

عبدالصمد کے ابتدائی افسانوں میں جدیدیت کا رنگ ملتا ہے۔ خصوصاً پہلے افسانوی مجموعہ ''بارہ رنگوں والا کمرہ'' کے حوالے سے یہ بات بہ آسانی کہی جاتی ہے مگر یہ بھی سچ ہے کہ سلام بن رزاق، حسین الحق، انور خان اور شفق وغیرہ کی طرح عبدالصمد بھی بہت جلد جدیدیت سے آگے بڑھ گئے۔ ''پسِ دیوار'' اور ''سیاہ کاغذ کی دھجیاں'' ان کے ذاتی تجربے اور انفرادی اسلوب کے آئینہ دار ہیں۔ ان مجموعوں کے بیشتر افسانے ایک خاص فضا کا احساس کراتے ہیں۔ زبان و بیان کے اعتبار سے ان کے ہاں تنوع ہے مگر کہیں کہیں زبان کے مروجہ قاعدوں اور اصولوں سے انحراف بھی کیا گیا ہے۔ دراصل عبدالصمد نے اپنے اظہاریہ کے طور پر مکالموں کے اوزار کا اور رودادیہ (Discription) کے اسلوب کا سہارا لیا ہے۔ ''درِ ماں''، ''گومڑ''، ''بیکار لوگ''، ''شرط''، ''پس دیوار''، ''سیاہ کاغذ کی دھجیاں''، ''لمس'' وغیرہ ان کی نمائندہ کہانیوں میں شمار کی جا سکتی ہیں۔

نیر مسعود کے افسانوی مجموعوں سیمیا، عطرِ کافور اور طاؤس چمن کی مینا میں علامتوں، استعاروں اور تشبیہوں کا استعمال اِس خوبصورتی سے کیا گیا ہے کہ افسانہ کا حُسن دوبالا ہو جاتا ہے۔ ''بڑا کوڑا گھر''، ''شیشہ گھاٹ''، ''جانشین''، ''نُصرت''

وغیرہ اُن کے شاہکار افسانے ہیں۔ ''نصرت'' نیر مسعود کا پہلا مطبوعہ افسانہ ہے جو اپنی بنت اور مخصوص فضا کے اعتبار سے قاری کو اپنے بہت قریب کر لیتا ہے۔ واحد متکلم کے صیغے میں لکھے گئے اِس افسانہ میں چار کردار ہیں۔ راوی، جراح، بدکار عورت اور نرم و نازک نصرت۔ آغاز بدکار عورت کے قصے سے ہوتا ہے پھر اس فضا میں پھولوں کی مہک کی طرح نصرت داخل ہوتی ہے اور سب پر حاوی ہو جاتی ہے۔ خدمتِ خلق کے جذبے سے معمور، نصرت راوی کے گھر تیمار دار کی حیثیت سے آتی ہے اور پھر ایک حادثے کا شکار ہو کر چلنے پھرنے سے مجبور ہو جاتی ہے۔ اس پوری صورتِ حال کو نیر مسعود نے نہایت فنکارانہ ڈھنگ سے پیش کیا ہے۔

''شیشہ گھاٹ'' اپنی بنیاد میں احساسِ جمال کا افسانہ ہے۔ اس کی ہئیت میں بیانیہ، پلاٹ، کردار اور بیان کے تسلسل کو مختلف امکانی اور جمالیاتی اظہار کے ساتھ قائم کیا گیا ہے۔ نیر مسعود دراصل اپنے مخصوص طرزِ اظہار کی وجہ سے معروف ہیں۔ انھوں نے روایت کو تجربے میں سموتے ہوئے اپنا مخصوص اسلوب وضع کیا ہے جس میں تمثیلی اور تشبیہی اظہار کو نمایاں جگہ دی گئی ہے۔ حالاں کہ نیر مسعود کا خود یہ کہنا ہے کہ ان کے کسی بیان میں شعری انداز پیدا ہو رہا ہے تو اُس بیان کو وہ رد کر دیتے ہیں مگر ان کے افسانوں کا مجموعی تاثر ان کے علامتی و استعاراتی بیانیہ کو محکم کرنے والا تاثر ہے۔

سید محمد اشرف نے تہذیب و تاریخ کے باہمی تعامل، ہندوستانی پس منظر میں اُن سے متعلق رونما ہونے والے حادثات اور اُن کے اثرات کو بڑی خوبصورتی سے فن کے قالب میں ڈھال دیا ہے۔ ان کا افسانہ 'ساتھی' رفاقت کی زائیدہ پابندیوں اور اُس سے لمحاتی نجات کی انسانی خواہش کو خاطر نشان کرتا ہے۔ ''ڈار سے بچھڑے'' میں ماضی کی کھٹی میٹھی یادوں کے جھروکوں سے ایک ایسا غریب الوطن شخص اُبھرتا ہے جو اپنے دوستوں، قریبی رشتہ داروں اور اُن سے وابستہ لمحات کو بھلا نہیں پاتا ہے۔ یادیں اسے کچوکے لگاتی ہیں اور پلٹ کر جانے کے لیے اُکساتی

ہیں اور وہ چاہ کر بھی کچھ نہیں کر پاتا ہے۔ 'چمک' نئی نسل کی تن آسانی کو اُجاگر کرتا ہے۔ 'اندھا اونٹ' وقت کی اذیت ناکی کو منظرِ عام پر لاتا ہے۔ 'دعا' انسانی نفسیات کی تہوں کو کھنگالتا ہے۔ ''تلاشِ رنگِ رائیگاں'' نغمہ ونور کی کہانی ہے جس میں بچپن سے ادھیڑ عمر تک اُمنگ ہی اُمنگ ہے اور قاری اس سحر انگیز ماحول میں محسوس کرتا ہے کہ بانسری کی تان پر حُسن و جمال کی شعائیں رقص کر رہی ہیں۔ دراصل سید محمد اشرف نے بلکہ حسین الحق نے بھی ایک ایسا تخلیقی پیرایۂ اظہار وضع کیا ہے جس کی بنت میں تصوف، حقیقت اور فینٹیسی کا امتزاج ہے اور یہ امتزاج دونوں فنکاروں کے یہاں خانقاہی ماحول کی دین ہے۔ وہ خانقاہیں جہاں قصہ کہانی کے ذریعہ زمین کو جنت بنانے کی تلقین کی جاتی ہے، انسانیت، محبت اور بھائی چارے کی تعلیم دی جاتی ہے۔ اسی پس منظر کی وجہ سے سید محمد اشرف نے اپنی ایک الگ پہچان بنائی ہے اور اپنے معاصرین میں منفرد ہوئے ہیں۔

انور قمر کے افسانوی مجموعے ''چاندنی کے سپرد''۔ ''چوپال میں سُنا ہوا قصہ'' اور ''کلر بلائنڈ'' کے پیش نظر کہا جا سکتا ہے کہ ان کے افسانوں میں علامت اور حقیقت آپس میں کچھ اس طرح مدغم ہو جاتے ہیں کہ انھیں الگ کرنا مشکل ہو جاتا ہے البتہ معنی کی مختلف پرتیں ضرور ہمارے سامنے آ جاتی ہیں اور ایسا اس لیے کہ ان کے یہاں Time Sequence کو اُلٹ پلٹ کرنے کی دانستہ کوشش نظر آتی ہے۔

طارق چھتاری کے افسانے حقیقت، علامت، رمزیت اور تجریدیت کی باہمی آمیزش سے ایک ایسا بیانیہ خلق کرتے ہیں جو اپنے اظہار میں پہلو دار بھی ہے اور جاذب نظر بھی۔ ''کھوکھلا پہیا'' ماڈرن زندگی کے کھوکھلے پن کو دکھاتا ہے۔ 'لکیر' فساد کی لایعنیت کو ظاہر کرتا ہے۔ ''پورٹریٹ'' بتاتا ہے کہ اصل سے زیادہ نقل خوبصورت ہے۔ ''آدھی سیڑھیاں'' نئی اور پرانی نسل کی سوچ کو اُجاگر کرتا ہے۔ ''نیم پلیٹ'' سود و زیاں کی تھیوری پر مبنی ہے۔ ''ژمبان'' مسخ ہوتے ہوئے چہرے

اور ''دوسرا حادثہ'' حفظِ ماتقدم کی کیفیت کو پیش کرتا ہے۔

بیگ احساس کی کہانی ''آسمان بھی تماشائی'' میں تمثیل اور علامت دونوں ساتھ ساتھ چلتی نظر آتی ہیں۔ ''ذوقِ خدائی'' ایجازِ بیان کی بہترین مثال ہے۔ ''کرفیو'' چھوٹی چھوٹی علامتوں سے بُنی گئی کہانی ہے۔ ''برزخ'' کا تھیم وقت کا ناگزیر ہونا ہے کہ انسان جب تک زندہ ہے وہ زمان و مکان کے حصار سے باہر نکل نہیں پاتا ہے۔ ''خس آتش سوار'' کی معنی خیزی اِس امر میں مضمر ہے کہ اس سے افسانے کا بین الاقوامی تناظر فوری طور پر قائم ہو جاتا ہے اور قاری کو یہ احساس دلاتا ہے کہ بیگ احساس کے افسانوں میں ہمارے عہد کا ادبی مزاج بھی ملتا ہے اور مسائل و مصائب کا عکس بھی۔

غضنفر کے یہاں لفظی تلازمۂ خیال نے چھوٹے چھوٹے واقعات کو پُر اثر بنا دیا ہے۔ انھوں نے اپنی کہانیوں میں صوتی آہنگ کا بھر پور استعمال کیا ہے۔ کڑوا تیل، تانا بانا، ڈگڈگی، پہچان، سانڈ، منگول بچہ، رمی کا جوکر، خالد کا ختنہ، حیرت فروش وغیرہ ایسے افسانے ہیں جو تھیم اور برتاؤ کے اعتبار سے اپنی الگ شناخت رکھتے ہیں۔ ان کے اسلوب میں علاقائی اور مقامی اثرات، دوسری زبانوں اور بولیوں کے بعض عناصر اس طرح نفوذ کر گئے ہیں کہ اس سے اردو افسانے کی لفظیات میں اضافہ ہوا ہے۔

''ریت گھڑی''، ''شام کے پرندے''، ''نفرتوں کے آر پار'' نخلستان میں کھلنے والی کھڑکی ساجد رشید کے کامیاب افسانے ہیں۔ انھوں نے تخلیقی سطح پر معنی کی بحالی اور رشتوں کی استواری کا فریضہ خوش اسلوبی سے انجام دیا ہے۔ ''نخلستان میں کھلنے والی کھڑکی'' میں ساجد رشید نے خوف وہشت اور رقت کے ملے جلے اثرات کو جذبہ، جنس اور رومان کے مثلث کے تحت جس جمالیاتی شعور اور تکنیکی مہارت سے پیش کیا ہے وہ ان کی فنی چابکدستی کی نمایاں مثال ہے۔ ساجد رشید کے یہاں زندگی اکہری، سپاٹ اور یک رُخی نہیں ہے۔ نہ ہی وہ اُسے سیاہ اور سفید کے خانوں میں

بانٹتے ہیں بلکہ فن اور جمالیات کی تمام جہتوں سے تخلیقی سروکار رکھتے ہیں۔ اس کی مثال ''شام کے پرندے'' سے دی جاسکتی ہے۔ افسانہ کا آغاز فلیش بیک کے جھما کے سے شروع ہوتا ہے۔ اختر اپنے بھائی انور کو اچانک فالج کی کیفیت میں دیکھتا ہے:

> ''اسپتال کی لمبی راہ داری سے گزرتے ہوئے، وہیل چیئر پر بیٹھے بوڑھے نحیف آدمی کا چہرہ دیکھ کر اختر حسین چودھری کے دل کا دروازہ کھل گیا۔''

پیش قیاسی (Fore Shadowing) کس طرح فکشن کی جمالیات میں اضافہ کرتی ہے اس کی ایک مثال ملاحظہ ہو:

> ''بوڑھے کے نقوش اگرچہ بوسیدہ کاغذ کی تحریر کی طرح دھندلا گئے تھے لیکن چہرے پر گدی ہوئی جھریاں اختر حسین کو اپنے دل پر پھیلی نسوں کی طرح جسم و جان سے مانوس معلوم ہوئی تھیں۔''

''شب آشنا''، ''سفر در سفر''، ''ٹھہرے ہوئے لوگ'' اور دگر متعدد افسانوں کی روشنی میں یہ بہ آسانی کہا جا سکتا ہے کہ انجم عثمانی بھی بنیادی طور پر تہذیب اور اقدار کے زوال کے داستان گو ہیں۔ سید محمد اشرف کی طرح انجم عثمانی کے یہاں بھی تہذیب و مذہب وہ بنیادی تلازمہ ہے جس کے سہارے اکثر و بیشتر ان کا افسانوی سفر طے ہوتا ہے، انجم عثمانی کا دوسرا اختصاص ان کی کفایتِ لفظی اور اختصار ہے۔ ان کے یہاں چھوٹے چھوٹے واقعات کے ساتھ صوتی آہنگ کا بھی بھرپور استعمال ہے۔

''گمشدہ تسبیح''، ''چھوٹی اینٹ کا مکان''، ''منظر ابھی بدلا نہیں'' وغیرہ ایسے افسانے ہیں جو تھیم اور برتاؤ کے اعتبار سے اپنی ایک الگ شناخت رکھتے ہیں۔ انجم عثمانی کے سحر انگیز اسلوب میں مسلم متوسط طبقہ کی کسمپرسی کے ساتھ علاقائی اور

مقامی اثرات اور مزاح کے بعض عناصر اس طرح نفوذ کر گئے ہیں کہ اس سے اردو افسانے کی لفظیات میں اضافہ ہوا ہے۔ ان کے افسانوں کا نمایاں وصف جرأت فکر کی زائیدہ وہ تخلیقی بے باکی ہے جو فن پارے کو امتیازی حیثیت عطا کرتی ہے۔

معین الدین جینا بڑے نے اس نکتہ کو اپنے افسانوں کا محور بنایا ہے کہ قاری ادب کو مسرت اور بصیرت کی خاطر پڑھتا ہے، مسائل کا حل ڈھونڈنے کے لیے نہیں۔ اس زاویۂ نگاہ کے پیش نظر معین الدین جینا بڑے نے آگہی اور تخلیق کے کرب کو محسوس کیا ہے اور وقت کی اذیت ناک صورتِ حال کو بھی نرم و گداز لب و لہجہ میں پیش کیا ہے۔ یہی وجہ ہے کہ ''رنگ ماسٹر''، ''تعبیر'' اور ''نجات'' جیسے افسانے ان کے فن اور جمال کا بہترین امتزاج ہیں۔ ان کا کہنا ہے کہ:

> ''میرے یہاں زندگی اور فن کے خانے الگ الگ نہیں ...... کہانی، زندگی کا چہرہ ہے اور زندگی، کہانی کی روح۔ باطن اور خارج کے مابین پایا جانے والا پُر اسرار رشتہ، فن کے قالب میں ڈھل کر مجھے اپنے وجود کے دونوں سروں کا احاطہ کرنے کا اہل بناتا ہے۔ دھیرے دھیرے اس رشتے کی گرہیں کھلنے لگتی ہیں تو اس میں پہلے سے کہیں زیادہ پیچ پڑتے معلوم ہوتے ہیں۔ گھبرا کر میں خود کو سمیٹنے کی کوشش کرتا ہوں تو لفظ پھیل کر کہانی بن جاتے ہیں اور پھر وہ کہانی زندگی کا حصہ بن جاتی ہے۔''

خالد جاوید کے غور و فکر سے مملو اور چونکا دینے والے پیرایۂ اظہار نے بہت جلد ادبی حلقے کو اپنی طرف متوجہ کیا ہے۔ وہ ''برے موسم میں''، ''باغ کے دروازے پر''، ''بادِ صبا کا انتظار'' کرتے ہوئے نظر آتے ہیں۔ اس انتظار میں بے بسی ہے، لاچاری ہے، خوف ہے۔ فنکار نے محسوس کیا ہے کہ ان سب کو دیکھنے والی آنکھوں پر سیاہ چشمہ چڑھا ہوا ہے جو حقیقت کو اُجاگر نہیں ہونے دیتا:

''کالی عینک کے عقب میں آنکھوں سے بے تحاشہ پانی بہہ رہا تھا۔ دکھتی آنکھ جب ڈبڈبا آئی تو پتہ ہی نہ چلا کہ پانی کے درمیان آنسو کہاں تھے۔'' (برے موسم میں)

خالد جاوید نے رائج رویوں سے بڑی حد تک انحراف کرتے ہوئے جدید رویوں اور فلسفیانہ نکات کا سہارا لیا ہے۔ انھوں نے قرب و جوار کی زندگی کو محور بناتے ہوئے ہاں اور نہیں کے بیچ کی کیفیت کو اُجاگر کیا ہے جہاں قول و فعل کی متصادم صورتِ حال پیچیدگی کی شکل اختیار کر لیتی ہے اور فرد محسوس کرتا ہے کہ اس کی شخصیت ٹوٹ رہی ہے، بکھر رہی ہے۔ اس ریزہ ریزہ ہوتی ہوئی شخصیت اور Abnormal صورتِ حال کو مرکز میں لا کر خالد جاوید نے ذہنی پرتوں کو خوبی سے چھیڑا ہے اور ایک ایسی فضا خلق کی ہے جو بظاہر مریضانہ محسوس ہوتی ہے جس میں تاریکی اور تنہائی ہے لیکن یہی تھکی تھکی فضا اور اس میں پروان چڑھنے والی شخصیت آج کے جبر و تشدد کے ماحول کی عکاس ہے۔ مجموعی طور پر خالد جاوید کے افسانے لفظ کے جدلیاتی عمل کا خوب صورت تخلیقی اظہار ہیں۔

مشرف عالم ذوقی نے بھی نت نئے مسائل پر بے باکانہ انداز میں لکھا ہے۔ ان کا افسانہ ''ہم تمھیں بھول چکے ہیں منگرو'' استحصال کی بدلی ہوئی شکل اور فیوڈل نظام کے ختم ہو جانے کے باوجود اس کی موجودگی کی نشاندہی کرتا ہے۔ ''نور جہاں، پھول جہاں اور کین کا صوفہ'' نوکر اور مالک کے بدلتے ہوئے رشتوں اور نچلے طبقے کی ذہنیت میں ہونے والی تبدیلی کو پیش کرتا ہے۔ ''بوڑھے جاگ سکتے ہیں'' جنریشن گیپ کی کہانی ہے۔ اس میں ضعیفی کے احساس کو کس طرح فراموش کرتے ہوئے بقیہ دن ہنسی خوشی بتائے جا سکتے ہیں، اس کا خوبصورت تصور ملتا ہے۔ افسانہ ''صدی کو الوداع کہتے ہوئے'' وہ تمام مسائل اپنے اندر سمیٹے ہوئے ہے جو مغرب کی تقلید کے نتیجے میں ہمارے سامنے آ رہے ہیں۔

مبین مرزا کے افسانے تخلیقی بصیرت کی بھرپور نشاندہی کرتے ہیں۔ ان

کے یہاں اسلوب کی رنگا رنگی اور تہہ داری پائی جاتی ہے جس سے پیرایۂ اظہار میں تنوع پیدا ہوا ہے۔ ''گمشدہ لوگ''، ''خوف کے آسمان تلے''، ''بے خواب پلکوں پر ٹھہری رات'' اور ''ریت کی دیوار'' بہترین افسانے قرار دیے جا سکتے ہیں۔ مبین مرزا کے موضوعات میں تنوع کے ساتھ ساتھ زندگی کا سا پھیلاؤ ہے جس کی وسعت میں عصرِ حاضر مختلف زاویوں سے جلوہ گر ہے۔ اس کی اہم وجہ یہ ہے کہ اب سے تیس پینتیس سال پہلے تہذیبیں، ثقافتیں اور قومیں اپنی انفرادیت کے نقوش کو اپنی الگ شناخت کا ذریعہ گردانتی اور ان پر نازاں رہتی تھیں لیکن آج دنیا کو گلوبل ولیج بنانے کے نام پر تہذیبوں کو ملیا میٹ کیا جا رہا ہے۔ مبین مرزا نے اس برق رفتار بدلتی سچویشن کے تحت اپنے افسانوں کے تانے بانے بنے ہیں اور قاری کو حقیقتِ حال سے آگاہ کرایا ہے۔

قمر احسن، انور قمر، اعجاز راہی، مظہر الزماں خاں، قدیر زماں، ذکیہ مشہدی، پیغام آفاقی، شموئل احمد، علی امام، احمد جاوید، شفق، ابن کنول، سمیع آہوجا، ناصر بغدادی، نور الحسنین، فیاض رفعت، شعیب خالق، احمد داؤد، انور زاہدی، سلیم آغا قزلباش، خورشید اکرم، غیاث الرحمٰن، مقدر حمید، مشتاق مومن، حمید سہروردی، اختر یوسف، قاسم خورشید، ظفر پیامی، صغرا مہدی، طاہر نقوی، رضوان احمد، ترنم ریاض، محسن خان، احمد صغیر، اسرار گاندھی، ناصر راہی، شاہد اختر، احمد رشید وغیرہ ایسے افسانہ نگار ہیں جو زندگی کے مختلف رنگوں کو مختلف زاویوں سے فن کے قالب میں ڈھال رہے ہیں۔ یہاں مقصد محض نام گنانے کا نہیں بلکہ ہم عصر افسانے کو تکنیک اور مواد کے تحت اس مضمون میں سمیٹنے اور باور کرانے کا ہے کہ ۱۹۷۰ء کے بعد کے افسانہ نگاروں نے اپنے عہد کے فنی اور فکری مسائل پر بھرپور توجہ دی ہے اور کسی دباؤ میں آکر یا کسی مصلحت کے پیشِ نظر فن پارے تخلیق نہیں کیے ہیں بلکہ رائج رویوں سے کسبِ فیض کرتے ہوئے ایک ایسی تخلیقی کائنات آباد کر رہے ہیں جس سے اردو افسانے کو اور بھی وقار حاصل ہو رہا ہے جبکہ عالمی سطح پر فکشن کے گم ہونے اور اس

کے قاری کے کم ہونے کے چرچے ہو رہے ہیں۔ دلچسپی کے دوسرے ذرائع قصہ کہانی پر حاوی ہو رہے ہیں پھر بھی بیانیہ اپنے بیان کی سحر انگیزی سے مایوس نہیں ہے۔

۱۹۷۰ء کے بعد والوں کا سب سے بڑا کریڈٹ یہ ہے کہ انہوں نے اپنے پیش رو افسانہ نگاروں مثلاً سُر یندر پرکاش، احمد ہمیش وغیرہ کو بھی متاثر کیا۔ اس بات کا سب سے بڑا ثبوت انیس رفیع، حسین الحق، شوکت حیات وغیرہ کی وہ کہانیاں ہیں جو ۱۹۷۲ء سے ۷۷-۱۹۷۶ء کے درمیان شائع ہوئیں فی الحال حسین الحق کی کہانی ''طلسمِ مہر'' کا تذکرہ ضروری ہے جو ۱۹۷۲ء میں اپنے زمانے کے مشہور ادبی ماہنامہ ''صبح نو'' (پٹنہ) میں شائع ہوئی۔ اس افسانے کا اسلوب قطعی علامتی نہیں ہے بلکہ پورا افسانہ راست بیانیہ میں ایک نفسیاتی صورتِ حال پیش کرتا ہے۔ اس کے بعد مذکورہ بالا افسانہ نگاروں نے بھی ابہام سے بھرے ہوئے ''علامتی بیانیہ'' سے رُخصت اختیار کی اور تشبیہی و استعاراتی بیانیہ کا انتخاب کیا۔ ادبی رسائل کے صفحات گواہ ہیں کہ حسین الحق، سید محمد اشرف، انیس رفیع، انجم عثمانی، شفق اور عبدالصمد وغیرہ کے بعد سُر یندر پرکاش اور احمد ہمیش وغیرہ نے باز گوئی، بجوکا اور کہانی مجھے لکھتی ہے وغیرہ لکھا۔

۱۹۷۰ء کے بعد والوں کا دوسرا اختصاص یہ ہے کہ انہوں نے کسی سے کوئی ڈکٹیشن نہیں لیا اور نہ ہی انہوں نے کسی نئے ''ازم'' کا جھنڈا بلند کیا۔ اس کے باوجود ۱۹۷۱ء کی تاریخی اہمیت کو وہ یقیناً محسوس کر رہے تھے کیوں کہ پوری ہندوستانی زندگی اور ثقافت کے لیے ۱۹۷۱ء ایک بہت ہی اہم اور نا قابلِ فراموش Departure point ہے۔ قیامِ بنگلہ دیش نے سیاسی اور ثقافتی دونوں سطحوں پر شکست و ریخت کے جو اسباب اور جواز مہیا کیے وہ جگ ظاہر ہیں، فلم اور موسیقی میں فاسٹ میوزک اور تھرل 'دیوار' سے شروع ہوئی جس میں امیتابھ بچن اینگری ینگ مین کا استعارہ بنا، مُصوّری میں بھی ۱۹۷۱ء کے بعد کئی نئے نام سامنے آئے۔ عالمی سطح پر آرکی ٹیکچر کے

حوالے سے دیکھا جائے تو اُدھر بھی آگے کا سفر شروع ہو چکا تھا۔ ایسے انقلاب انگیز موڑ پر ناممکن تھا کہ ۱۹۷۰ء کے بعد والے افسانہ نگار فکر و اظہار کے لیے نئے مرحلوں سے نہ گزرتے۔ اس کا ایک اور مضبوط ثبوت اور خوب صورت نمونہ ماہنامہ کتاب (لکھنؤ) کا خاص نمبر ہے۔ جس کے کئی افسانے بیحد اہم ہیں۔ ان افسانوں کے بیانیے کا بدلتا ہوا لہجہ قاری کو بآسانی محسوس ہوتا ہے اور اسی لیے میں نے عرض کیا کہ ۱۹۷۰ء کے بعد والوں نے رائج رویوں اور طرزِ اظہار سے کسبِ فیض بھی کیا اور اس سے رخصت بھی اختیار کیا اور بالآخر ایک ایسے وقت میں جب عالمی سطح پر فکشن کے گم ہونے اور اس کے قاری کے کم ہونے کی بات کی جا رہی تھی۔ ۱۹۷۰ء کے بعد کے افسانہ نگاروں نے ایسی تخلیقی کائنات آباد کی جس پر جدیدیت کا اثر بھی تھا اور جس میں جدیدیت سے آگے کے سفر کے تمام امکانات بھی پنہاں تھے۔ یہ لوگ تو گویا نیو کی اینٹ تھے جس پر بعد کے افسانہ نگاروں کے محل تیار ہو رہے ہیں---!!

●●●

مولانا ابوالکلام آزاد کے افسانے

بیسویں صدی کے نصف اوّل میں جن شخصیات نے ہندوستان کی علمی، ادبی، سیاسی اور مذہبی بیداری میں اہم کردار ادا کیا، ان میں مولانا ابوالکلام آزاد کی شخصیت بڑی اہمیت کی حامل ہے۔ یہ پُر وقار شخصیت اپنے عہد کے تمام تر تاریخی، سیاسی اور ادبی ماحول کی پروردہ تھی۔ دراصل ان کا عہد ہندوستان میں عظیم شخصیتوں کا دور کہا جا سکتا ہے۔ اس وقت جہاں مہاتما گاندھی، سی۔ آر۔ داس، لالہ لاجپت رائے، موتی لعل نہرو، حکیم اجمل خاں، ڈاکٹر مختار احمد انصاری، مولانا محمد علی جوہر، سبھاش چندر بوس، جواہر لعل نہرو اور مولانا شوکت علی وغیرہ میدانِ سیاست میں موجود تھے، وہیں ادبی محاذ پر حالیؔ، شبلیؔ، اقبالؔ، شررؔ، حسرت موہانی، ظفر علی خاں، مولانا عبدالماجد دریابادی جیسے ادیب و شعرا اپنی تخلیقات سے عوام الناس کو متاثر کر رہے تھے۔ مولانا محمود الحسن، مولانا حسین احمد مدنی، سید سلیمان ندوی، مولانا احمد رضا خاں بریلوی، مولانا بشیر احمد عثمانی اور مولوی حبیب الرحمٰن ایسے مذہبی علما اپنے علم و فضل کے ساتھ ملک کے طول و عرض پر چھائے ہوئے تھے۔ ان عظیم اور متنوع شخصیات کی موجودگی میں مولانا ابوالکلام آزاد نے صحافت، سیاست اور ادب کے میدان میں ایک الگ راہ بنائی تھی اور اس میں ایک

خصوصی ادبی اور علمی شان بھی پیدا کی تھی۔ اس طرح انھوں نے ان عظیم شخصیات کے درمیان ایک خصوصی مقام حاصل کیا۔

یہ بھی حقیقت ہے کہ ان عہد ساز شخصیتوں کی پیدائش گو اس دور غلامی میں ہوئی تھی جب ماحول و معاشرہ پراگندگی اور انتشار میں مبتلا تھا۔ لیکن ان حضرات نے اپنی بیدار مغزی، حریت پسندی اور بھرپور قوتِ اظہار کے توسط سے عوام کو بیدار کیا اور ان میں غلامی کے خلاف ایک ایسی سیاسی سمجھ پیدا کی کہ جس کے نتیجے میں ۱۹۴۷ء میں ملک آزاد ہوا۔

یوں تو ہندوستان میں سیاسی بیداری کا قدرے احساس لارڈ رپین کے زمانے (۱۸۸۰ء) میں شروع ہو چکا تھا جب حکومت کی جانب سے پیش کردہ البرٹ بل کی مخالفت اینگلو انڈین طبقے نے کی تھی۔ اس کوشش نے ہندوستانیوں میں بھی ایک سیاسی تنظیم قائم کرنے کے خیال کو جنم دیا تھا، اور اس خیال کو انگریزی جامہ پہنانے کی سعی میں لارڈ ڈفرن کے دور میں ایک ریٹائرڈ انگریز افسر اے۔او۔ ہیوم نے انڈین کانگریس کی بنیاد (۱۸۸۸ء میں) رکھی تھی اور یہ بھی عجیب حسن اتفاق ہے کہ اسی سن عیسوی یعنی ۱۸۸۸ء میں مولانا ابوالکلام آزاد نے اس دنیا میں آنکھیں کھولی تھیں۔

کہا جاتا ہے کہ مولانا کی پیدائش مکہ مکرمہ میں ہوئی تھی، جہاں ان کے والد محترم اقامت پذیر تھے۔ یہ بھی روایت ہے کہ حرم شریف میں مولانا کی بسم اللہ کی تقریب انجام پائی تھی، لیکن مولانا کے والد کے مریدین کا اصرار تھا کہ وہ کلکتہ میں رہیں۔ اس لیے ۱۸۹۸ء میں پورا خاندان مکہ سے کلکتہ چلا آیا تھا اور وہیں مستقل سکونت اختیار کر لی تھی۔ مولانا کی تعلیم کا سلسلہ گو کہ ۱۸۹۷ء سے شروع ہو چکا تھا جو نقل مکانی کے دور میں بھی جاری تھا۔ مولانا نے اس وقت کے ہندوستانی ماحول کے تقاضوں سے متاثر ہو کر ابتداءً شاعری کو اپنے جذبات کے اظہار کا ذریعہ بنایا اور اُسی رنگ میں رنگ گئے۔ اس طرح مولانا کی ذہنی اور علمی

تربیت کا سلسلہ ۱۹۰۲ء تک جاری رہا۔ پھر تعلیم مکمل کر کے انھوں نے درس وتدریس کا مشغلہ اختیار کیا۔

بیسویں صدی کے آغاز کے ساتھ اردو زبان اور ہندوستان کی دیگر زبانوں میں یہ تبدیلی واقع ہوئی کہ شعرا وادبا اپنے قدیم طرز تحریر اور غور وفکر کے خول سے باہر نکل کر نئے نئے تجربات سے ہم کنار ہوئے۔ خصوصاً بنگالی ادب سب سے پہلے اس تبدیلی سے متاثر ہوا تھا۔ کیوں کہ انگریزوں نے پہلے پہل اسی علاقے میں اپنا عمل دخل قائم کیا تھا۔ کارخانے چھاپے خانے وغیرہ لگ رہے تھے، نئی نئی برطانوی ایجادات آرہی تھیں۔ بنگالی ادب کے اثرات ہندوستان کی دوسری زبانوں پر ترجمہ کے ذریعے قائم ہونے لگے تھے۔ ہندوستانی معاشرے میں ہر مذہب کے اہلِ علم ودانش یہ بات شدت سے محسوس کرنے لگے تھے کہ وہ اپنے معاشرے کی خرابیوں کے تدارک کے لیے علمی اور ادبی ذرائع سے تبدیلی لائے جانے کی مہم چلائیں۔ اس کے لیے تعلیم جیسے محاذ پر بہت کام کرنے کی ضرورت تھی تاکہ عوام کو بیدار کیا جاسکے۔ اس طرح ۱۸۵۷ء کے واقعات کے بعد کم از کم مسلم معاشرے میں پھیلے انتشار اور مایوسی کی فضا میں کچھ نیا سوچنے سمجھنے کی صورت پیدا ہوگئی تھی اور اسی احساس نے انھیں تعلیم کے شعبے کی جانب رجوع کیا تھا۔ مولانا نے اپنے بڑے بھائی ابوالنصر غلام یٰسین آہ کی رفاقت میں مختلف اسلامی انجمنوں کے جلسوں میں شرکت کرنی شروع کر دی تھی اور ان اجلاسوں میں مولانا کی بے ساختہ اور پُر مغز تقاریر نے اپنا اثر دکھانا شروع کر دیا تھا۔ مولانا نے وقت کی رفتار اور حالات کو سمجھتے ہوئے مضامین بھی لکھنے شروع کر دیے تھے۔ جس کا تجربہ انھیں اپنے ''المصباح'' کی ادارت اور بعدہٗ ''احسن الاخبار'' کے ادارہ تحریر میں رہتے ہوئے بخوبی ہو چکا تھا۔ مولانا نے اخبارات اور جریدوں کی ادارت کی ذمہ داریاں بھی نبھائیں اور ۱۹۱۲ء میں کلکتہ سے ہفتہ وار اخبار ''الہلال'' جاری کیا جو ٹائپ کے حروف سے طبع ہوتا تھا۔ یہ بھی مولانا کے ذہن

کی ایک جدت تھی۔

یہ بات یقین کے ساتھ کہی جاسکتی ہے کہ مولانا نے اپنے تعلیمی کیریر کے درمیان اور صحافتی زندگی میں عالم اسلام اور خصوصی طور پر ہندوستان میں مسلم قوم اور دیگر اقوام کی تاریخ کا بھرپور مطالعہ کیا ہوگا، اور اس مطالعے کے دوران عہد اکبری سے مغلیہ سلطنت کے خاتمے تک کے ادوار میں علما کی شاہ پرستی اور اقتدار کی رسہ کشی کے تحت مسلم قوم کے انحطاط پذیر حالات کا بھی جائزہ لیا ہوگا۔ مذکورہ بالا تحریکوں کے علمبردار علما اور ان کی کاوشیں بھی مولانا کے پیشِ نظر رہی ہوں گی۔ اس کے علاوہ خلافت تحریک کے مخالفین کو مولانا نے قرآن پاک کے ارشادات کے مطابق غیر مسلموں کی دو قسموں میں گنا تھا۔ ایک وہ جو مسلمانوں سے برسر جنگ تھی اور مسلمانوں کو اپنی سرزمین سے نکال باہر کرنے کی کوششوں میں لگی تھی۔ ان سے اتحاد ممنوع اور ناجائز تھا، اور دوسری وہ قسم تھی جو نہ مسلمانوں سے برسر جنگ تھی اور نہ ہی ان کو اپنی سرزمین سے بے دخل کرنے کے درپے تھی۔ اس سے اتحاد اور اشتراک جائز تھا جب کہ خود مسلمان جو اس جنگ میں ان مسلمانوں کی مخالفت کر رہے تھے، جو قسم اوّل سے برسرپیکار تھے ان کا کیا مقام رہا ہوگا؟ یہاں اس حقیقت کا اظہار بھی ضروری ہوگا کہ خلافت کی تحریک دراصل ترکی کے علاقے پر برطانوی اور فرانسیسی حکومتوں کے حملے اور عرب اور عراق اور اس کے آس پاس کے علاقے سے ترکی کے اقتدار کے خاتمے کی مخالفت اور انگریزی حکومت کے خلاف ایک زبردست تحریک تھی۔ سعودی قبیلے نے عرب میں اپنے اقتدار کو انگریزوں کی مدد سے قائم کر کے ہاشمی قبائل کی بیخ کنی کرتے ہوئے خود کو خلیفہ بنا لیا تھا اور تخت پر شاہ فیصل کو بٹھا کر برطانوی حکومت نے اپنا اقتدار برقرار رکھا تھا۔ ترکی نے بھی بعدہٗ اس خلافت سے اپنا ہاتھ کھینچ لیا تھا۔ اس پس منظر میں حقیقتاً خلافت تحریک انگریزوں کی مخالف تحریک تھی جس کو خود ہندوستان کے مسلمان نشانہ بنائے ہوئے تھے۔ مولانا نے بڑی دانش وری سے اس گتھی کو سلجھا کر مسلم

عوام کو اس حقیقت سے روشناس کرایا تھا۔

اس حقیقت سے بھی گریز ناممکن ہوگا کہ مولانا جہاں سرسید کی علی گڑھ تحریک سے روشناس ہوئے ہوں گے وہیں راجہ رام موہن رائے کی تعلیم سے متعلق چلائی گئی تحریکوں کے اثرات بھی ان کے ذہن پر پڑے ہوں گے۔ ندوۃ العلما و دارالعلوم دیوبند کی تحریکوں نے کسی حد تک علمی بیداری کا کام کیا تھا، وہ بھی مولانا کے سامنے ہوگا۔ اس کے علاوہ جاگیردارانہ نظام جو شکست وریخت کا شکار ہو رہا تھا، اور سرمایہ دارانہ نظام برسراقتدار آرہا تھا جس سے مستقبل کا انحطاط بھی سماج میں داخل ہو چکا تھا۔ اس تبدیلی نے ہندوستانی عوام میں مادّی بیداری ضرور پیدا کی کیوں کہ انگریز اپنے ساتھ جو نئے علوم لائے اُس سے ہندوستانی ذہن ناآشنا تھا۔ اس لیے اس کا خاطر خواہ اثر اہلِ علم و دانش پر پڑا تھا۔ لیکن اس مادّیت نے ان کی روحانی اقدار کو بُری طرح مسخ کر دیا تھا۔ یہ سارے حقائق بھی مولانا کے سامنے رہے ہوں گے۔ تب ہی انھوں نے قرآن کے حوالے سے بہت سے مسائل پر بے باک مضامین تحریر کیے تھے۔ اس صورت میں مولانا جن حالات سے گزر رہے تھے ان کا تقاضا تھا کہ ان کی سوچ، دانش ورانہ زاویے سے ایک خاص مقصد کی حامل ہو۔ جس کے تحت سبھی پہلوؤں کی تعمیری فکر کام کر رہی ہو۔ مولانا محض طرز قدیم پر مخصوص مسلک، عقیدے اور تحریکوں کے ہم نوا نہیں تھے۔ انھوں نے ان سبھی پامال شدہ راہوں پر چلنے والوں کی ناکامیوں سے سبق لیا تھا۔ بہ قول جناب رشید الدین خاں (آج کل، دہلی۔ شمارہ، نومبر ۱۹۸۸ء، ص: ۳۳) مولانا نے اپنی زندگی میں دو بڑے سیاسی کارنامے انجام دیے تھے۔ جس کی بنا پر انھیں تاریخ ساز شخصیتوں میں شمار کیا جاسکتا ہے۔ ان کارناموں میں اوّلین کارنامہ یہ تھا کہ انھوں نے تعلیمات قرآنی، رسول اکرم کے اسوہ حسنہ اور تاریخ اسلام کی روشنی میں متحدہ قومیت کے شرعی اور مذہبی جواز کا ایک عالمانہ استدلال پیش کیا۔ دوسرے متحدہ قومیت کی روایات کو تحریک آزادی کے زمانے میں اجتماعی قومی زندگی کی اساس بنانے اور آزادی کے

بعد اس کو ہندوستان کے نئے سیکولر جمہوری نظام سے وابستہ اور منسلک کرنے میں کوئی دقیقہ نہیں اُٹھا رکھا تھا۔ اس ضمن میں Will & Arieldurant کی کتاب The Lessons of History (مطبوعہ ۱۹٦۰ء، ساتواں ایڈیشن باب کردار اور تاریخ، ص:۳۴) میں وہ لکھتا ہے:

> ''کوئی بھی لیڈر شپ کرنے والی عظیم شخصیت یا ہیرو یا بااثر شخص، تاریخ میں ایک تخلیقی طاقت کے توسط سے اپنی جگہ بنا سکتا ہے۔ کیوں کہ وہ اپنے عہد اور اپنے ملک کی سرزمین پر جنم لیتا ہے اور واقعات اور حالات کے مابین سنورتا اور بڑھتا ہے، اور جب وہ میدان عمل میں اُترتا ہے تو مختلف تضادوں کے درمیان سے گزرتا، ان سے جدوجہد کرتا منزل مقصود تک پہنچتا ہے۔ اس طرح وہ تاریخ ساز شخصیت کا روپ لے لیتا ہے۔''

مولانا کی شخصیت دراصل ایسے ہی حالات میں اپنی تکمیل تک پہنچی تھی جس کا قدرتی اثر تھا کہ انھوں نے نہ صرف سیاست، مذہب، ملکی حالات، معاشرے کی انحطاط پذیری کے درمیان جدوجہد کی بلکہ اپنی تقاریر اور تحریر سے عوام تک پہنچنے کے لیے ایک تعمیری نقطۂ نگاہ اپنایا تھا۔ یہی نہیں انھوں نے ادب میں بھی اپنی اس فکر کو اسی طرح رواں دواں رکھا تھا۔ جو اُن کی صحافتی زندگی میں ایک بااثر ہتھیار کی مانند ان کے ہاتھ آئی تھی۔

اُس دور کے مطالعے سے ایک اور اہم پہلو ہمارے سامنے آتا ہے وہ یہ کہ اردو زبان وادب میں جہاں داستانوں اور دیگر شعری اصناف نے ایک ایسی رومانی فضا تیار کردی تھی کہ جس کی بنا پر اس تبدیل ہوتے معاشرے اور نئے علوم کی راہ سے ایک خوش آئندگی کا تصور بھی ہندوستانی اہلِ دانش کے ذہن میں سما گیا تھا۔ جس کا ثبوت مولانا حالی کا انحراف ہے جو انھوں نے کلاسیکی شاعری سے کیا، اور مقدمہ

شعروشاعری لکھ کرایک طرح سے روایتی شاعری کے بخیے اُدھیڑ دیے تھے۔ سرسید اوران کے رفقا کی بدولت اردوادب پر عقلیت پسندی اور انسانی سروکار کا زیادہ اثر قائم ہورہا تھا۔ ادب، فرد اور معاشرے کے رشتے کی نوعیتوں کی تمہید پر اصرار بڑھنے لگا تھا۔ اقبال، نیاز فتح پوری، سجادحیدر یلدرم بعدہٗ مولانا آزاد نے اس ضرورت کومحسوس کرتے ہوئے اپنے اپنے فنی رویوں میں تبدیلی لانی شروع کی۔ آرٹ فلسفہ (بشمول تصوف) اورمعروضی/ سائنسی فکر کو باہم آمیز کرنے کا فنی آغاز کیا۔ تاکہ آرٹ اور ادب میں زندگی کی سچائیاں داخل ہوسکیں۔ یہ بھی ہوسکے کہ ماضی قریب کے خواب نئے رومان کا حصہ بن جائیں۔ یہ سوال بھی اُٹھایا ہوگا کہ آخر یہ نیا رومان کیا ہے۔ جواب یہی رہا ہوگا 'وہ جو تکمیل کی راہ چلائے خودخواب نہ ہو'۔ اقبال نے اپنے فن کواس روشنی میں انتہائی بلندی پر پہنچایا۔ فکروفن کی پرانی سرحدیں توڑیں، مردمومن کا طاقت ورتصور دیا۔ اردوزبان کے رومانی ادیبوں اور شاعروں کے حوالے سے جہاں اقبال، نیاز فتح پوری، سجادحیدر یلدرم وغیرہ کا ذکر آتا ہے۔ ان میں مولانا ابوالکلام آزاد بھی شمار ہوتے ہیں۔ کیوں کہ ان کی نثر میں جذبات کی شدت اور رومانی تخیل کا اثر صاف صاف دکھائی دیتا ہے۔ ان کی انفرادیت پسندی، رومانی عنصر سے عبارت ہے۔ اسی بناپر ان کی نثرنگاری عام راستوں سے ہٹ کر عالم وجود میں آئی ہے۔ اس میں کہیں شاعرانہ بلند پروازی ہے تو کہیں حکمت اور فلسفے کی چاشنی صاف دکھائی دیتی ہے۔ چاہے وہ سیاسی مضامین ہوں یا مذہبی۔ ان کی بیش تر نثر کا منفرد اسلوب اور لہجہ انھیں دوسروں سے قطعی طور پر الگ کرتا ہے۔ اس کی بڑی وجہ ان کی صحافت بھی ہے جس کا تعلق عوام سے تھا۔ کیوں کہ یہ ایک زندہ حقیقت ہے جب تک افکار میں عوامی احساسات کا عنصر شامل نہیں ہوگا وہ ترسیل پذیر نہیں ہوسکتے۔

سجادحیدر یلدرم معتدل رہے۔ نیاز فتح پوری نرم گرم اور معتدل تینوں مرحلے سے گزرے۔ مولانا آزاد نے ان دونوں سے الگ راہ نکالی جو اقبال کے

گلیاروں سے گزرے بغیر ممکن نہ تھا۔ مگر ایک نقطہ اتصال پر ذرا رُک کے پھر دونوں الگ الگ ہوگئے۔ دونوں اپنی اپنی بلندیوں پر عظیم ہوئے۔ یہ تو آرٹ اور ادب کی بلندیوں کی گفتگو تھی۔ مگر ان میں ہی زمین اور زندگی بھی مستور ہے۔ قوم اور سیاست بھی زندگی کو محیط ہیں۔ اس میدان میں بھی دونوں اپنی اپنی بلندیوں پر فائز ہیں۔ قوم اور سیاست کے درمیان ایک مضبوط کڑی صحافت بھی ہے۔ مولانا آزاد صحافی بھی بنے اور افسانہ نگار بھی، الہلال میں ان کے افسانے بھی شائع ہوئے۔

مالک رام اپنے ایک مضمون ''مولانا آزاد بحیثیت صحافی'' (آج کل، دہلی، ۱۹۸۸ء) میں تفصیل سے اس موضوع پر لکھتے ہیں کہ انھوں نے:

۱۸۹۹ء میں نیرنگ عالم، ماہنامہ گلدستے کی صورت میں جاری کیا جب کہ ان کی عمر محض ۱۱رسال تھی جس میں شعری کلام چھپتا تھا۔ یہ رسالہ ایک برس کے اندر ہی بند ہوگیا...... ''۱۸۹۹ء میں ہی المصباح ماہنامہ جاری کیا۔''

۱۹۰۳ء میں مولانا نے ''لسان الصدق'' جاری کیا جب مولانا کی عمر تقریباً ۱۵ربرس تھی۔ اس کے بعد مولانا اپنی کم عمری میں ہی مولانا شبلی کے دارالعلوم ندوہ کے ماہنامے کے حلقہ ادارت میں شامل ہوگئے۔ اس طرح انھوں نے مختلف اخبارات کی ادارت کے بعد ۱۹۱۲ء میں اپنا ذاتی اخبار ''الہلال'' جاری کیا۔ لیکن ۱۹۱۴ء میں شروع ہونے والی پہلی جنگِ عظیم میں مولانا کے قلم نے جب اپنی سحرانگیزیاں بکھیرنی شروع کیں تو انگریزی حکومت کے کان کھڑے ہوگئے۔ اس پر طرّہ یہ کہ الٰہ آباد کے انگریزی اخبار ''پانیر'' نے ان کے اخبار کے خلاف ایک سخت مضمون شائع کیا جس پر حکومت بنگال نے مولانا کے اخبار کی کاپیاں ضبط کیں اور دس ہزار جرمانہ عائد کیا۔ ظاہر ہے کہ الہلال بند ہوگیا۔ یہی وہ حادثہ ہے کہ جس نے مولانا کے آزاد قلم کا رُخ یکسر سیاست کی جانب موڑ دیا تھا۔

مولانا کی صحافت میں جہاں خطابت کا پہلو نمایاں تھا وہیں ان کے قلم نے مختلف سمتوں میں زور آزمائی بھی کی تھی۔ چوں کہ ان کے ذہن میں یہ بات رہی

ہوگی کہ ادب کی ہر صنف میں اپنے نظریاتی افکار کو پھیلایا جائے اور شاید اسی بنا پر انھوں نے افسانے تحریر کیے۔ وہ مصلح قوم کی حیثیت سے دیکھ رہے تھے کہ شیو برت لال ورمن، راشد الخیری اور پریم چند افسانہ کے توسط سے خدمتِ خلق کر رہے ہیں لہٰذا اُن کے ذہن میں یہ بات آئی ہوگی کہ اس صنف کے سہارے بھی اپنے نظریاتی افکار کو پیش کیا جا سکتا ہے۔ اسی لیے انھوں نے مقبول عام قصہ کہانیوں کو اپنے انداز میں پیش کیا۔ کہیں ترجمہ سے کام لیا تو کہیں کہانی وہی رہنے دی، کردار اور ماحول بدل دیا۔ خیر یہ تو وہ محرکات تھے جس کی بنا پر مولانا نے اس فن کو اپنا حربہ بنایا۔ مگر یہ واضح رہے کہ فن افسانہ صحافت نہیں تخلیقی فن ہے۔ شاعری اور تخلیقی آرٹ میں طبیعت کی موزونیت اور وفورِ تخلیق کا ہونا ضروری ہے، جسے انگریزی میں Creative Urge کہتے ہیں۔ اس کا انحصار لمحاتی فیصلوں پر نہیں ہوتا، بلکہ تخلیقی بیج ہر فن کار میں اوائل عمری سے ہی موجود ہوتا ہے جو اکثر ان کی شرارتوں، پسند، ناپسند میں پھوٹتا رہتا ہے۔ پھر پھوٹ کر انکور اور پودے بنتے، اور جو نہیں ہوئے وہ دب کر فنا فی الراہ ہوتے۔ آزاد کے یہاں بھی بچپن سے ہی تخلیقی آرٹ کی طرف رجحان تھا۔ مثلاً وہ بچپن میں حرم شریف کے موذن کی اذان کو محویت کے عالم میں سنتے۔ عمر کے تجاوز کے ساتھ ذوق و شوق بڑھا، ساز میں انھیں بانسری اور ستار بہت پسند تھے۔ لہٰذا انہوں نے افرادِ خاندان سے چُھپا کر استاد مسیتا خاں سے ستار اور بانسری وادن سیکھا۔ مسیتا خاں طوائفوں کے کوٹھے پر سنگت کرتے تھے اس لیے سیکھنے کا انتظام کسی اور گھر میں رکھا۔ روزانہ دو گھنٹے ریاض کرتے۔ ان کے شوق کی انتہا تھی کہ وہ کبھی کبھی تاج محل چلے جاتے اور گھنٹوں جمنا کے کنارے ستار بجاتے۔ جب جی میں آتا بانسری بجا لیتے، وقت نے فرصت چھین لی تو ریڈیو سے موسیقی اور گانے سنتے۔ مصر کے سفر پہ جب بھی گئے وہ قاہرہ کی مغنیہ طاہرہ اور اُم کلثوم کے نغمے ضرور سنتے۔ دراصل موسیقی ان کی روحانی غذا تھی جو انھیں صدماتی اور ہنگامی حالات

میں سکون و فرحت بخشتی۔ طبعاً ان کا رجحان کسی مقصد کے لیے ہی سہی، تخلیقی فنون کی طرف جاتا ہی تھا۔ جن میں بہر طور اردو شعر و سخن کو فوقیت تھی کہ ان کا خطاب ہندوستانی عوام سے تھا، چنانچہ شعر بھی کہے۔ ان کا ایک مقطع ملاحظہ فرمائیں ۔

آزاد بے خودی کے نشیب و فراز دیکھ
پوچھی زمین کی تو کہی آسمان کی

مگر انھوں نے اپنے قومی موقف اور اصلاحِ معاشرہ کے لیے افسانے کو پسند فرمایا جنھیں وہ وقفے وقفے سے اپنے معیاری اخبار الہلال میں شائع کرتے رہے۔ برسبیل تذکرہ تخلیقی جودت کے حوالے سے اُن کی لغزشوں کا بھی حوالہ دیا جا سکتا ہے جو عموماً بڑے تخلیقی فن کاروں میں ہوا کرتی ہیں اور جو اُن کی تخلیق کو مہمیز کرنے میں مددگار ہو سکتی ہیں۔ یہ ایک طرح سے منفی نہیں بلکہ زندگی کے حقائق سے آنکھیں چار کرنے اور آرزوؤں اور تمناؤں کو پروان چڑھانے کے وسیلے بنا کرتی ہیں۔ سید سلیمان ندوی کے ۲۱ رفروری ۱۹۱۴ء[۱] کے خط کے جواب میں مولانا آزاد لکھتے ہیں:

"میں کوئی طہارت گزار اور نیک صفت آدمی نہیں ہوں......
میں شراب نوش تھا۔ اور شراب نوش ہی کیا، کون سا کارِ گناہ تھا جو نہیں کیا۔"[۲]

یہ مسائل تصوف یہ تیرا بیان غالبؔ
تجھے ہم ولی سمجھتے جو نہ بادہ خوار ہوتا

مولانا آزاد غالبؔ سی جرأت رکھتے تھے، جو ہر سچے تخلیق کار کا وصف ہوتا ہے۔ غلطی کرنا اور اس کا بہ بانگِ دہل اعتراف کرنا نہ صرف جرأت رندانہ ہے بلکہ جرأت عارفانہ بھی ہے۔

ابوالکلام آزاد کے بیش تر افسانے ۱۹۲۷ء کے الہلال میں شائع ہوئے ہیں۔ بہت عرصہ کے بعد (۱۹۶۱ء میں) عبدالغفار شکیل نے اُن کے نو افسانوں کا ایک مجموعہ "ابوالکلام آزاد کے افسانے" کے عنوان سے سرسید بک ڈپو، علی گڑھ سے

شائع کیا۔ ۱۹۶۳ء میں اس کا دوسرا ایڈیشن آیا۔ پھر ایک اور افسانوی مجموعہ عطش درّانی (۲۰۰۵ء) نے مرتب کیا۔ اس میں انھوں نے مولانا کے ۱۴/افسانے شامل کیے جن میں سے بیش تر عبدالغفار شکیل ترتیب دے چکے تھے۔ کچھ افسانے دونوں کے یہاں مختلف عنوانات سے شامل ہیں۔ مثلاً ''درسِ وفا''، ''امانت''، ''عدلِ عام'' غفار شکیل کے یہاں ''محبت''، ''ہولناک رات'' اور ''سودہ بنت عمارہ'' کے عنوان سے موجود ہیں۔ یہ دونوں مجموعے منظر عام پر آئے تو ادبی حلقہ میں ہلچل پیدا ہوگئی۔ مولانا کی عظیم سیاسی اور صحافتی شخصیت کے پہلو بہ پہلو ان کی ایک ادبی شخصیت بھی ان افسانوں میں اُبھر کر آتی ہے۔ جس کا ذکر عموماً سرسری طور پر ہوا ہے۔ اس لیے یہ بہتر ہوگا کہ مولانا کے حوالے سے اس پر بھی تھوڑی روشنی ڈالی جائے تاکہ یہ پہلو بھی قارئین کے سامنے آسکے کیوں کہ الہلال اور غبارِ خاطر میں شامل افسانوں کا رتبہ ان کے ایڈیٹوریل سے کم نہ تھا۔ بلکہ اس پہ بھی محققین کی توجہ مبذول کرانی چاہیے کہ الہلال کے متعلقہ شمارہ کی خبروں، سرخیوں، شاہ سرخیوں یا اس کا اداریہ بھی افسانے کی اشاعت کا باعث تھا، یا افسانہ محض ادبی شق کا ایک حصہ تھا۔ کیوں کہ ان کے ہر افسانے طبع زاد یا ترجمے میں قوم کے نام کوئی نہ کوئی پیغام یا اشارہ ضرور موجود ہوا کرتا تھا۔ مولانا نے ۱۹۱۴ء سے ۱۹۲۹ء کے دوران تقریباً پندرہ افسانے لکھے۔ ان افسانوں کا اپنا الگ رنگ ہے۔ یہاں ان کے نو (۹) نمائندہ افسانوں کا ایک سرسری تجزیہ پیش کیا جارہا ہے تاکہ آئندہ اس ادبی پہلو پر خاطر خواہ گفتگو کی راہ ہموار ہوسکے۔

۱۔ محبت/ درسِ وفا:[۳]

یہ افسانہ مولانا کے اخبار 'الہلال' میں ۱۵/جولائی ۱۹۲۷ء کو شائع ہوا تھا۔ اس کا محرک کوئی نہ کوئی ایسا جذبہ ہے جس سے مولانا کے معجز قلم کو جنبش ہوئی اور یہ عالم وجود میں آگیا۔ عبدالغفار شکیل مولانا کے حوالے سے پیش لفظ میں تحریر کرتے ہیں:

''کچھ عرصہ ہوا میں سفر میں تھا اور گزراں وقت کے لیے ایک

قصہ پڑھ رہا تھا، میں نے خیال کیا کہ وکٹر ہیوگ نے اپنے زور
تخیل سے انسانی سیرت کا ایک بڑا ہی بلند و دل آویز نقشہ
کھینچا ہے۔''

عطش درّانی نے بھی فرانس کے اس مشہور فکشن رائٹر کے قصہ ''بدنصیب'' (Miserable) کا حوالہ دیا ہے کہ یہ قصہ سوسائٹی کے غلط نظام تادیب واخلاق کے خلاف انسانیت اور محبت کا زبردست احتجاج رکھتا ہے۔ ابوالکلام آزاد نے اپنے زور تخیل سے تاریخ اسلام کے ایک واقعہ ''حضرت جنید بغدادی اور ابن ساباط'' کو کہانی کا کردار بنایا ہے۔ دراصل یہ افسانہ بہ عنوان "The Bishop's Candle Stick" فرانس کے مشہور افسانہ نگار Victor Hugo کا ہے۔ مولانا آزاد کا کمالِ فن یہ ہے کہ انھوں نے ایک فرانسیسی اسلوب کے افسانہ کو مشرقی قالب میں ڈھال دیا ہے۔ اس طرح یہ قصہ مغرب کا نہ ہوکر مشرق کا ہو جاتا ہے۔

افسانہ ''محبت/درسِ وفا'' کی قرأت کی جائے تو یہ نتائج برآمد ہوتے ہیں۔ افسانہ کا بنیادی مرکز تیسری ہجری کے بعد کا بغداد ہے جہاں عباسی حکمراں تخت خلافت پر متمکن ہیں۔ ظاہر ہے کہ بغداد کی ترقی کا دور تھا۔ دارالخلافہ ہونے کے سبب شاندار عمارتیں رؤسا کے محل ان کی عیش کوشی، غریب عوام کی کس مپرسی پر مولانا کا حقیقت افروز تبصرہ یوں سامنے آیا ہے کہ جب یہاں انسان چھوٹی چھوٹی بستیوں کی صورت میں اپنی روح کی پاکیزگی منوّر کیے ہوئے تھا تو اس کی زندگی آلام سے پاک تھی۔ پُرسکون تھی لیکن جیسے ہی وہ ان جھونپڑیوں سے باہر نکلا اور شہروں میں جا بسا تو اس کی نیکی، محبت، خلوص، فیاضی عنقا ہوگئی۔ بناوٹی رکھ رکھاؤ اور ان کی مصیبتوں کا شکار ہوکر برائیوں کا مرکز بن گئی۔ وہ اپنے شوق کے لیے روپیوں سے راحتوں کا حصول تو کرنے لگا، لیکن اس روپئے کی یافت سے کتنے لوگ غربت اور بھوک کا شکار ہوتے ہیں، کتنی عورتیں بیوائیں بن جاتی ہیں، کتنے لوگ ان آسائشوں کی خاطر جنگوں میں جان گنواتے ہیں اور کتنے بھوک سے بے تاب ہوکر

جرائم کی راہ اختیار کرتے ہیں، اس سے وہ غافل ہوگیا اور یوں اس کے اندر انسانی محبت مفقود اور قدریں پامال ہوتی گئیں۔

اس کا پس منظر یہ بھی قرار دیا جاسکتا ہے کہ مولانا کے سامنے ہندوستان میں انگریزوں کی آمد کے بعد معاشرتی نظام میں جو تبدیلی آئی تھی وہ اپنی تمام تر مادّیت پرستی کے عناصر سے بھرپور تھی۔ لوگ اس مادّی ترقی کی رفتار میں شامل ہونے کے لیے اپنے گاؤں، پیشے، ذات برادری سے الگ ہوکر اس دور کی مشینی زندگی سے جُڑ گئے۔ جاگیرداری کی جگہ سرمایہ داری نے لی تو سب کچھ بدل گیا۔ انسانی محبت، رشتے، تعلقات کی نوعیت بھی تبدیل ہوگئی۔

اگر ہم پچھلی صدی کے حالات و واقعات پر نگاہ ڈالیں تو تب سے آج تک یہی سب حالات ہمیں تاریخ میں رقم ملیں گے۔ حقیقت یہی ہے کہ مادّی ترقی ایک معاشی اور تہذیبی عمل ہے لیکن اس سے جب انسانیت مجروح ہوتی ہے تو یہ ساری ترقی بے معنی اور بے مقصد ہوجاتی ہے۔ مولانا دراصل مادّی ترقی میں توازن کے پیروکار نظر آتے ہیں اور یہ کہا جائے تو غلط نہ ہوگا کہ وہ اسلام کی اس روح کا تصور ذہن میں رکھتے تھے جس میں سب کا درجہ برابر ہے اور شاید اسی وجہ سے یہ افسانہ حقائق سے بھرپور اور اپنے عہد کی مکمل عکاسی کرتا ہے۔

آج اگر اس مختصر افسانے کے پس منظر کو لے کر انسانی اقدار اعلیٰ پر نگاہ ڈالی جائے تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ سارے رشتے مادّیت سے منسلک ہوگئے ہیں۔ باپ، ماں، بھائی، بہن، بیوی، بچے سب مادّیت کے رشتوں سے جُڑے ہیں۔ ان میں جو خون کا، محبت کا، اخوت کا انسانی رشتہ تھا وہ مفقود ہو چکا ہے۔ کارل مارکس نے بھی اسی حقیقت کا اظہار کیا ہے کہ "All relations are economic relations." افسانہ نگار اس تاثر کو اُبھارنے میں کامیاب ہے۔

مولانا کا ارشاد ہے کہ جرائم کی شروعات کی کئی وجوہات ہوتی ہیں۔ ان کا ماننا ہے کہ جب بھی سماج میں برابری کی سطح اس حد تک گرجاتی ہے کہ ان کی اقدار

پامال ہونے لگتی ہیں تو انسان جو جذبات کا ایک عجیب وغریب مجموعہ ہے وہ اس کرب سے جدوجہد کرنے کی خاطر سب کچھ کرنے پر مجبور ہو جاتا ہے جن کو معاشرے نے اخلاق کے برخلاف تصوّر کر رکھا ہے۔ پھر معاشرے کے قانون اور انصاف کے نام پر اسے سخت سے سخت سزا دی جانے لگتی ہے جس کا نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ انسان کے جذبات اس قدر کچل دیے جاتے ہیں کہ وہ انسان ہی نہیں رہ جاتا بلکہ ایک طرح سے حیوان بن جاتا ہے۔ مولانا چوتھی صدی کے بغداد کو مرکوز کر کے لکھتے ہیں کہ وہ دنیا کا سب سے بڑا شہر اور انسانی تمدن کا گہوارہ تھا۔ وہاں کیا واقعات گزرے، یہ افسانے کا بنیادی متن ہے۔

مولانا تحریر کرتے ہیں کہ دو متضاد شخصیتیں بغداد بھر میں مشہور تھیں۔ اوّل ایک درویش حضرت شیخ جنید بغدادی کی، بزرگی اور اللہ والی شخصیت اور دوسری ابن ساباط کی چوری اور عیاری کی، ابن ساباط مدائن کے قید خانے میں قید تھا تو عوام اس کی خوف ناک حرکتوں سے محفوظ تھے لیکن اس کی عیاریوں اور دلیرانہ چوریوں کے افسانے بھولے نہیں تھے۔ جب بھی کوئی واقعہ ہوتا تو ابن ساباط کا نام سرفہرست آجاتا کہ شاید اب کوئی دوسرا پیدا ہو گیا ہے۔

ابن ساباط نے پہلی مرتبہ چوری ایک نان بائی کی دوکان میں کی تھی۔ گرفتاری کے وقت اس کی عمر ۱۵ رسال تھی۔ چوری کے جرم میں اسے کوتوالی کے چبوترے پر لٹا کر تازیانے لگائے گئے تھے لیکن اس واقعے نے اس ڈرے سہمے لڑکے میں ایک بڑی تبدیلی پیدا کر دی تھی۔ اب وہ روپیوں کی تھیلیوں پر ہاتھ ڈالتا تھا۔ کیوں کہ چوری اور ڈکیتی ہی اب اس کا ذریعۂ معاش تھا۔ وہ اپنی کارستانیوں کی کامیابیوں کو فاتح کی طرح دیکھتا اور اپنی شان سمجھتا تھا۔ اس طرح فطرتاً انسانیت کا جو جوہر اس کے اندر تھا وہ مکمل طور پر جرائم کرنے کی لذت میں بدل گیا تھا۔ ایک بار جب وہ اپنے جرائم کے سلسلے میں گرفتار ہوا تو عدالت نے یہ فیصلہ دیا کہ اس کا ایک ہاتھ کاٹ دیا جائے۔ یہ سزا بھی اس کو جرائم سے روک نہ سکی۔ اس طرح ایک ہاتھ نہیں

سیکڑوں ہاتھ اس کے پیدا ہوگئے۔ اس نے بغداد کے سبھی چھٹے ہوئے بدمعاشوں کا ایک گروہ بنا لیا۔ جو قتل و غارت گری کے سازوسامان کے ساتھ لوٹ مار کرتا تھا۔ وہ قافلوں کو لوٹتا، دیہاتوں میں ڈاکے ڈالتا، محل سراؤں میں نقب لگاتا، سرکاری خزانے پر ہاتھ صاف کرتا اور یہ سارے کام ایسی ہوشیاری سے کرتا کہ اس کے گروہ پر آنچ نہ آتی۔ لیکن یہ زیادہ دیر تک جاری نہ رہ سکا وہ پھر پکڑا گیا۔ اس نے اپنے گروہ کے سبھی لوگوں کو موقع واردات سے بھگا دیا تھا۔ خود بھاگنے کی تیاری کر رہا تھا کہ دھر لیا گیا۔ اس جرم کی سزا قتل کیے جانے کی تھی۔ لیکن ابن ساباط نے اپنے سبھی ساتھیوں کی نشان دہی کر دی تو وہ قتل کی سزا سے بچ گیا، لیکن قید سخت کی سزا بھگت رہا تھا۔

آخر کار دس سال کی سزا پوری ہوئی۔ وہ جیل سے باہر آیا۔ اب اسے سوائے چوری کے کوئی اور کام نہ تھا۔ مولانا یہاں اس کے ذریعہ کی جانے والی چوری کی واردات کا ذکر بڑے ڈرامائی انداز میں تحریر کرتے ہیں کہ وہ ادھر اُدھر چوری کی خاطر بھٹک رہا تھا کہ اسے ایک پھاٹک نظر آیا۔ وہ یہ سوچ کر یہ کسی رئیس کی حویلی ہوگی اس میں داخل ہوگیا۔ اندر ایک وسیع ایوان میں کسی قسم کے زیب و زینت اور سامان راحت کی جگہ ایک طرف کھجور کے پتوں کی چٹائی بچھی تھی لیکن کونے میں پشمینے کے موٹے کپڑے کے بہت سے تھان بے ترتیبی سے پڑے تھے۔ وہ پریشان ہوگیا آخر اپنے ایک ہاتھ سے وہ کیا کرتا۔ کوئی اور قیمتی چیز ہوتی تو چُرا کر واپس ہوجاتا۔ سوچا کہ یہ تھان ہی کچھ پیسے دے جائیں گے لیکن مشکل یہ تھی کہ انھیں کس طرح لے جایا جائے۔ اچانک کسی کے قدموں کی آہٹ سے چونکا تو دیکھا کہ ایک بزرگ صوف کی موٹی عبا پہنے کمرے میں داخل ہو رہے ہیں۔ ابن ساباط اُلجھن میں تھا کہ ان بزرگ نے اس سے شفقت سے پوچھا کہ تم جو کام کرنا چاہتے ہو وہ بغیر ایک اور ساتھی کے نہیں کر سکتے۔ آؤ ہم دونوں مل کر اسے انجام دیں۔ بزرگ نے تکیہ لگا کر چٹائی بچھائی اور کہا کہ تم یہاں اطمینان سے بیٹھو میں تمہارا کام کیے دیتا ہوں۔

غرض کہ سارا سامان ایک گٹھری کی صورت میں تیار کر دیا۔ ابن ساباط کے

ذہن میں اس بزرگ کے متعلق ہزاروں سوال گھوم رہے تھے۔ پھر چھوٹی گٹھری ابن ساباط کو، بڑی گٹھری خود اُٹھا کر چل دیے۔ راستے میں بوجھ کی بنا پر بزرگ گر پڑے تو ابن ساباط نے انھیں گالیاں دیں۔ بالآخر منزل مقصود پر پہنچ کر سامان رکھ دیا گیا اور بزرگ واپس ہو گئے۔ چلتے وقت بزرگ نے ابن ساباط پر یہ واضح کر دیا تھا کہ وہ اسی مکان کے مالک ہیں جہاں سے اس نے یہ مال چُرایا تھا۔ تمام دن وہ طرح طرح کی اُلجھن میں مبتلا رہا۔ رات کو پھر اسی حویلی کے پاس گیا اور اس کے پھاٹک کے قریب ایک لکڑہارے سے دریافت کیا کہ یہ کس تاجر کا مکان ہے۔ جواب ملا، یہ تاجر کا نہیں شیخ جنید بغدادی کا گھر ہے۔ ابن ساباط اندر داخل ہوا تو دیکھا کہ وہی رات والی چٹائی بچھی تھی اور اس پر وہی بزرگ تکیہ لگائے بیٹھے تھے۔ ان کے سامنے تیس چالیس آدمی بھی تھے۔ اتنے میں عشاء کی اذان ہوئی تو سب لوگ چل دیے۔ بزرگ بھی باہر نکلنے لگے تو ابن ساباط ان کے قدموں پر گر گیا۔ شیخ نے شفقت سے اس کا سر اُٹھایا۔ اس کے بعد ابن ساباط کی دنیا بدل گئی......

بنیادی طور پر اس افسانہ کے پس منظر کو لے کر مولانا نے قدیم تہذیبی و تمدنی معاشرے کے اس پہلو پر طنز کیا ہے جو انسان کو انسان نہ سمجھ کر اس کے جذبات، اس کی مادّی ضرورتوں، دقتوں کو نظر انداز کر کے اسے قابلِ تعذیر سمجھتا ہے اور اپنے بنائے ہوئے قانون کے تحت اسے سزا دیتا ہے۔ اس طرح وہ انسانی اقدار اور شخصیت کی شکست وریخت کا ذمہ دار ہوتا ہے۔ جو انسانی معاشرے کے لیے ایک وقت بے حد خطرناک صورت حال پیدا کر دیتا ہے۔ ۱۹۲۷ء اور ۲۰۱۰ء یعنی ۸۳ سال کے درمیان موجود معاشرے کا تجزیہ کیا جائے تو یہ حقیقت سامنے آتی ہے کہ مادّی دور میں انسانی بنیادوں سے ہٹ کر مقدموں کے فیصلے عدالتی مشینری کے حوالے کر دیے جاتے ہیں جہاں وکلا اپنی ڈرامہ خیزی سے اکثر وبیش تر عدالت کو نہ صرف گمراہ کرتے ہیں بلکہ منصف کی آنکھوں پر پٹی چڑھا دیتے ہیں ایسی صورت میں منصف ملزم کے ارتکابِ جرم کے محرکات کی تفتیش کرنے سے معذور ہو جاتا ہے اور پھر ہمدردی کی جگہ بے رحمی

راہ پا جاتی ہے اور انصاف کا گھر مصنوعی تھیٹر بن جاتا ہے۔ حضرت جنید بغدادی، خلیفہ ہارون رشید وغیرہ کی حکایتیں یوں تو انسانی حمیت، محبت اور اسلامی قدروں کی ترجمانی اور اس کی احیا کی دلآویز مثالیں ہیں مگر غور کیا جائے تو خلافت کے چاروں ستون جو اسلامی نظام حیات کے عملی مفسران تھے، اُن کی رخصت کے بعد مسلم جمہوری معاشرہ تنزل پذیر ہو کر قبیلائی طاقتوری اور اقتدار پرستی کی طرف لوٹنے لگا۔ دیکھا جائے تو آسمانی صحائف میں جملہ نظام حیات و معاشرہ، اخلاق و نفس کے ساتھ درستی اعمال کے طریقے نیز سیاسی طرز حکمرانی / حاکمیت (Governance) کے اشارے مہیا تھے۔ ان میں بدنظمی و بدخلقی کو مٹا کر ایک نئی انسان پرست سوسائٹی یعنی متمدن سماج کے قیام کا مخلصانہ اہتمام کیا گیا تھا۔ اس کی بیخ کنی کی شروعات اُس وقت ہوئی جب خلافت کے نام پر اسلامی پس منظر کا استعمال کرتے ہوئے آمر شہنشاہیت ترقی پانے لگی۔ نتیجہ میں حکومتوں کو نہ صرف فوجی قوت ہاتھ آگئی بلکہ نام نہاد ربانی قوت کے باہم آمیز ہونے سے بے پناہ طاقت مل گئی جس کے بل پر وہ اپنی سلطنت بڑھانے لگے۔ کمزور سلطنتوں کے پاس ایسے کوئی حربے نہ تھے جن سے وہ اپنی حکومتیں پائیدار کر سکتے۔ یورپ، افریقہ اور ایشیا میں اسی طرح بڑی بڑی سلطنتیں قائم ہوئیں اور عدل وانصاف کا ایک ایسا نظام لاگو ہوا جو بادی النظر میں بڑا منصفانہ اور حق کا طرف دار لگتا تھا مگر بہ باطن قاضیانِ شہر سب شہنشاہ کے بندے اور دربارِ شہنشاہی سلطنت کا عدالت عالیہ ہوتا تھا۔ یہاں کبھی کبھی فیصلے ایسے بھی ہوتے جو شہنشاہِ وقت کی رحم دلی، غریب پروری، فراخ دلی کا ثبوت بن جاتے اور ایسے فیصلوں سے عوامی نفسیات پر خوش گوار اثرات مرتب ہوتے اور ان کی اطاعت گزاری اور فرماں برداری میں اضافہ ہو جاتا۔ رعایا یہ محسوس کرنے کی قوت کھو دیتی کہ غلامی کی زنجیر اُن کے گرد اور بھی کستی جارہی ہے۔ یہاں مولانا کا ایک جملہ یاد آتا ہے اس تناظر میں — ''ہماری گردن کی رگیں اتنی مضبوط ہیں کہ کسی بھی پھندے / شے کو برداشت کر سکتی ہیں'' یعنی خود سپردگی اور بے حسی کا یہ عالم ہوتا ہے کہ جبر کو محسوس کرنے کی صلاحیت کھو دیتے ہیں۔ احتجاج نہیں

کرتے۔ اس کے برعکس شہنشاہ کے گُن گان کرتے اور اُس کے حمایتی بن جاتے، جو افراد اس آمرانہ رویّے کی حقیقت سے واقف ہوتے ان کو باغی اور احتجاجی کہہ کر دار پر چڑھوا دیا جاتا۔ جس شہنشاہ نے فوجی اور عدالتی طاقت کے استعمال میں توازن اور حکمت عملی کو ملحوظ رکھا، اس کی حکومت مستحکم ہو جاتی۔ یہ دینی اور دنیاوی قوت کا فیض تھا جو شہنشاہوں کے کام آیا مگر عالموں اور حکیموں کا ایک منحرف طبقہ برابر فروغ پاتا رہا جو یلغارِ حکومت اور حاکم کی قہاریت کا شکار ہو کر پسِ پشت ہو جاتا۔ اس حقیقت کو مورخوں نے کبھی اُجاگر نہیں کیا۔ کسی دانش مند نے ایسی تاریخ نویسی کے بارے میں کیا خوب کہا ہے:

> ''چاپلوس تاریخ نے بادشاہوں کی ناجائز اولاد کا تذکرہ تو دھوم دھام سے کیا ہے مگر جو تاریخ بدلنے کے جویا ہوئے اُنھیں اندھیرے میں گم کر دیا۔''

شاید ایسا ہی ہونا تھا کیوں کہ اُن ایام میں واقعہ نویس یا تاریخ نویس کو دربار ہی مقرر کرتا تھا۔ وہ عموماً دربار کے واقعات و متعلقات کو رقم کرنے کے علاوہ کچھ اور نہیں لکھتا تھا۔

مولانا ابوالکلام آزاد نے حضرت جنید بغدادی اور ابن ساباط کی حکایت اسی تناظر میں، افسانوی انداز میں بیان کی ہے جس کا سبب یہ ہوسکتا ہے کہ ان کے بچپن کے ایام سعودی عربیہ میں گزرے تھے۔ ایامِ طفلی میں انھوں نے بہت سے ایسے قصے سُنے ہوں گے جن میں سعودی عدالت نے گردن زدنی، اعضا تراشی کی سزائیں مختلف اقسام کے جرائم کے لیے دی ہوں گی۔ وہ طفلِ سادہ کے کورے دل پر نقش ہوگئی ہوں گی۔ یقیناً ان سزاؤں نے ان کے دل پر گہرے اثرات مرتب کیے ہوں گے اور جب دل و دماغ، علم و حکمت کی روشنی سے منوّر ہوئے ہوں گے تو ان سزاؤں کے جواز کے ساتھ ان کا تنقیدی جائزہ بھی لیا ہوگا جس سے ان کے دل پر ضرور کچوکے لگے ہوں گے۔ ایسے ہی واقعات و حادثات آزاد کے افسانوں کے

محرک بھی بنے ہوں گے۔ ان حادثات و واقعات کے کھلے اظہار کے نہ کرنے کا ان کو حد درجہ قلق تھا۔ اپنے کسی مکتوب میں یہ کہا بھی ہے کہ:

> ''......جس زمانے میں اس دنیا میں اپنی آنکھیں کھولیں وہ اُن کے لیے نہ تھا بلکہ قدرت کی ستم ظریفی کہ اُس نے انھیں اس سنگ دل زمانے کے حوالہ کر دیا۔''

قصہ جنید بغدادی اور ابن ساباط اِن ہی محسوسات کا ترجمان ہے مگر پرنٹ میڈیا کے ذریعہ یہ افسانے معدود چند پڑھے لکھے لوگوں تک ہی پہنچ سکتے تھے اور زمانہ وہ بھی نہ تھا کہ جب جامع مسجد کی سیڑھیوں سے داستانیں سنا کر لوگوں کو خوابِ غفلت سے جگایا جاتا تھا اور اُس وقت ریڈیو، ٹیلی ویژن کا بھی وجود نہ تھا مگر تقسیم کے ہنگامے اور برپا فسادات نے ایک موقع ایسا فراہم ضرور کیا جب مولانا نے دلّی کے مسلمانوں کو جامع مسجد کی سیڑھیوں سے خطاب کیا اور ان کو ہجرت نہ کرنے کی تلقین کی۔ مسلمانوں کے حق میں یہ تقریر بے حد کارگر ثابت ہوئی اور مسلمانوں کے ایک بڑے طبقہ نے پاکستان جانے سے اپنے قدم روک لیے۔ بعد میں جو لوگ پاکستان گئے انھیں اُن کی پیش بینی بہت یاد آئی ہوگی کیوں کہ پاکستان مسلسل آمرانہ نظام، فوجی اور عوامی گروہوں کے درمیان رسہ کشی کا شکار رہا۔ نتیجہ میں پاکستانی معاشرت ابتذال اور تنزلی کی طرف اس حد تک بڑھی کہ بنگلہ دیش وجود میں آ گیا۔ یہ حقیقت بھی ہمیں عبرت پکڑنے کی دعوت دیتی ہے۔

۲۔ حقیقت کہاں ہے:[۴]

بہ ظاہر یہ افسانے سے زیادہ ایک فلسفیانہ بیان ہے جس کا پس منظر قدیم یونان کا مرکز علم و فلسفہ شہر ایتھنس ہے۔ مولانا نے ایک نوجوان طالبِ حکمت اور فلسفی کا کردار تخلیق کر کے حقیقت کی تلاش کو موضوع بنایا ہے۔ پورا افسانہ بہت پُراسرار ماحول میں رچا گیا ہے۔ فلسفہ اور حکمت کا یہ طالب، دیوکلس، حکمت کی دیوی

کے مرمریں اور خوب صورت بُت سے متاثر ہو کر اس سے رو رو کر یہ درخواست کرتا ہے کہ وہ اسے زندہ حقیقت سے روشناس کرا دے۔ اس کی گریہ وزاری، بے پناہ عقیدت سے مجبور ہو کر اس مرمریں بُت کی دیوی ایک دن زندہ صورت میں آن موجود ہوتی ہے اور دیوکلس کو وہ تلقین کرتی ہے کہ حقیقت بذات خود موجود ہے۔ وہ کہاں نہیں ہے لیکن بے پردہ حقیقت کو کبھی کوئی کائناتی نگاہ نہیں دیکھ سکتی۔ بہر حال اگر تیری یہی ضد ہے تو سمجھ لے کہ تجھے دولت، عظمت، حُسن سب سے دست بردار ہونا پڑے گا۔ تجھے زندگی کی تمنا بھی تیاگ دینی ہوگی۔ کیوں کہ دیوتاؤں نے حقیقت سے بڑھ کر لازوال دولت انسان کو نہیں دی ہے۔ نوجوان ساری شرائط قبول کر لیتا ہے تو دیوی اسے ہر سال وہاں لے جانے کے لیے تیار ہو جاتی ہے جہاں سے وہ حقیقت کا مشاہدہ کرنے کی خاطر ہر سال بہت سے پردوں میں پوشیدہ حقیقت کا ایک پردہ چاک کر سکے گا۔

دیوکلس کو دیوی اپنی گود میں اُٹھا کر ایک پہاڑ پر لے جاتی ہے جہاں دیوی اُسے حقیقت کی اوّلین شکل سے روشناس کراتی ہے اور کہتی ہے کہ یہی اپنی دھندلی شعاعیں زمین پر ڈالتی ہے اور فلسفی اور حکیم اس میں نورِ حق کا سایہ تلاش کرتے ہیں۔ اگر یہ شعاعیں نہ ہوتیں تو دنیا تاریک ہو جاتی۔ انسانی نگاہ حقیقت کو انھیں شعاعوں میں دیکھ سکتی ہے، اور پھر دیوکلس کو ایک پردہ چاک کرنے کا حکم دیتی ہے جس سے حقیقت کی شعاعیں اور واضح ہو جاتی ہیں۔ غرض کہ جیسے جیسے وقت گزرتا ہے دیوکلس آرام و راحت، حسن و عشق، عزّت و دولت سے منھ موڑ کر خلوت میں بیٹھے غور و فکر میں مشغول رہ کر ہر سال دیوی کے کرم سے حقیقت کے گرد لپٹے پردوں کو چاک کرتا رہتا ہے۔ نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ اس کی غور و فکر میں ایسی بلندی اور حکیمانہ آواز شامل ہو جاتی ہے کہ کائنات کے لوگ اس کے گرویدہ ہو جاتے ہیں اور اسے تمام حکما کا سردار منتخب کر کے اس کی پذیرائی کرنا چاہتے ہیں۔ مگر وہ اس سے انکار کر دیتا ہے۔ ملک پر حملے کے وقت وہ بذاتِ خود جنگ میں حصہ لیتا ہے اور زخموں سے چور اپنے

وطن ایتھنس کو فتح سے ہم کنار کراتا ہے۔ لوگ اس کی شجاعت پر اس کی پذیرائی کرنا چاہتے ہیں تو وہ غائب ہو جاتا ہے۔ اسی طرح وقت کے ساتھ ان پردوں کو چاک کرتے ہوئے وہ آخری منزل پر پہنچ جاتا ہے۔ آخری پردے کے ہٹ جانے کے بعد کیا ہوتا ہے، اس منزل پر دیوی کے ارشادات ہی دراصل اس فلسفیانہ بیان کی روح ہے۔ وہ کہتی ہے:

> ''پچھلے برسوں میں جتنے پردے تو نے چاک کیے وہ اس کے چہرے کے پردے تھے بلکہ تیری غفلت کے پردے تھے۔ جو تو نے اپنی آنکھوں پر ڈال لیے تھے۔ تو نے ایک ایک کر کے تمام غفلتیں دور کر دیں۔ آج آخری پردے کی باری ہے اور اس کے بعد تو روبرو ہو کر حقیقت کا جلوہ دیکھ لے گا۔ اگر تو اپنے کیے پر پشیمان ہے یا ترے دل میں ذرا بھی خوف موجود ہے تو اب بھی وقت ہے لوٹ جا اور باقی زندگی چین سے گزار۔''

لیکن دیوکلس کے جذبۂ تجسس کو اس منزل پر کوئی خوف نہ تھا۔ اس نے حقیقت پر پڑا ہوا آخری پردہ چاک کر دیا مگر یہ کیا؟ پردہ ہٹتے ہی روشنی غائب ہو گئی اور اندھیرا چھا گیا۔ جہاں کچھ بھائی نہیں دیتا تھا۔ دیوکلس چیخ اُٹھا۔ وہ دیوی سے شکایت کرنے لگا کہ آخری روشنی کہاں چلی گئی۔ یہاں مولانا ابوالکلام آزاد نے دیوی کی زبان سے اس فلسفیانہ بیان کا نچوڑ پیش کیا ہے:

> ''تیری آنکھیں پھوٹ گئیں...... اے کائنات کے بیٹے۔ تیری آخری غفلت بھی اُڑ گئی۔ بے نقاب حقیقت کوئی بھی دیکھ نہیں سکتا ہے تو اسے پردوں میں لپٹا دیکھ سکتا ہے کوئی دس پردوں کے اندر سے دیکھتا ہے۔ کوئی اس سے کم میں دیکھتا ہے کوئی اس سے بھی زیادہ مگر حقیقت کا عُریاں مشاہدہ ناممکن ہے......''

دیوکلس دم توڑ دیتا ہے اور حقیقت کی تلاش میں دوسری دنیا کی راہ لیتا ہے۔

اس فلسفیانہ افسانے کا تجزیہ ایسا ہی مشکل عمل ہے کہ جیسے حقیقت پر پڑے ہوئے پردوں کو ہٹانا۔ یہاں حضرت موسیٰؑ کا قصہ بھی یاد آتا ہے جب وہ خدا کا جلوہ دیکھنے کی ضد کر بیٹھے تھے۔ اس مقصد کی برآوری کے لیے انھوں نے غیب سے مکالمہ کیا تو ان کو کوہِ طور پر آنے اور وہاں خدا کے دیدار کرنے کی ہدایت ملی مگر جب خدا نے اپنا جلوہ دکھایا تو حضرت موسیٰؑ اُس تجلّی کی تاب نہ لا سکے، بے ہوش ہو گئے۔ کوہِ طور جل کر خاکستر ہو گیا، تو ہم نے دیکھا کہ حضرت موسیٰؑ نے بھی حقیقت کو بے نقاب دیکھنا چاہا مگر ناکام رہے۔ ''حقیقت مکمل کائنات ہے اور چشم بشر ادنیٰ ترین شے بھلا اس کی کیا اوقات کہ حقیقت کا مشاہدہ کرے۔'' افسانہ میں یہ سبق ملتا ہے کہ انسان بڑا جری، پُرعزم (Ambitious) جاندار ہے۔ کبھی کبھی جرأت آمیز اقدام (Ambitious) آدمی کو حد سے تجاوز کرا دیتا ہے۔ نتیجہ میں اسے سخت صدمات اُٹھانے پڑتے ہیں۔ لیکن پھر بھی ایک کوشش کی جانی ممکن ہے۔ کیوں کہ مولانا نے خود ہی دیوی کی زبان سے سب کچھ کہلا دیا ہے جو اس فکر کی جان ہے۔ حقیقت یہ ہے کہ حکمت اور فلسفے کی گتھی کبھی نہ سلجھی ہے اور نہ سلجھے گی۔ ایک بات سے دوسری بات کا نکل آنا، ایک فطری عمل ہے، اور ازل سے آج تک یہ سلسلہ جاری ہے جس نے نہ صرف انسان کو وحشی دور سے نکال کر آج کی ترقی شدہ تہذیب و تمدن کی لازوال نعمتوں سے مالا مال کیا ہے بلکہ اس کو اور سوچنے، فکر کرنے کی جانب رجوع کیا ہے۔ یعنی حقیقت کی تلاش کا سلسلہ کہیں رُکا نہیں ہے۔ خلاؤں میں کھنگالنے کا عمل ستاروں سے آگے جانے کا سلسلہ مسلسل چلا آرہا ہے جو ماضی میں سوچا گیا وہ مستقبل کی تلاش و جستجو، غور و فکر سے رد ہو کر ایک نئے رُخ کی جانب چل نکلتا ہے جسے ہم ارتقا بھی کہہ سکتے ہیں۔ سوچ کی سطح پر معروضیت (Objectivity) اور واقعیت پسندانہ نقطۂ نگاہ ہی دراصل فلسفیانہ سوچ کے مظاہر ہیں اور یہی وہ بنیادی عنصر ہے جو زندگی کے ہر شعبے میں تمام حقیقتوں کے سمجھنے کی خاطر اور اس کی تہہ تک پہنچنے کے لیے ضروری ہے۔ ورنہ عالم وجود میں یہ ''حقیقت'' دراصل ہمیں بہت

سے تضادوں کے پردوں میں پوشیدہ نظر آتی ہے جس سے گمراہی کے خدشات پیدا ہوتے رہتے ہیں۔ مولانا نے جس ماحول میں اس فلسفیانہ افسانے کو ترتیب دیا ہے وہ اس دور کا تقاضا تھا کیوں کہ اس زمانے میں یونانی فلسفہ اور اس کی مختلف صورتوں کا اظہار اردو ادب میں نمایاں ہو رہا تھا۔

۳۔ ہولناک رات:

اس پُراسرار افسانہ میں شروع میں تو لگتا ہے کہ یہ کوئی مافوق الفطرت فیلسیوف سبنیوزکی روح کے کارنامے ہیں جن کا نشانہ افسانے کے مرکزی کردار اور اس کے دو دوست بن جاتے ہیں۔ افسانے کے اختتام تک پہنچتے پہنچتے قاری کے تجسس کا گراف یقینی طور پر انتہائی اونچائیوں تک پہنچ جاتا ہے اور وہ سانس روکے انجام کی خاطر بے چین ہو جاتا ہے۔ اختتام پر پہنچ کر ایک گہری اطمینان کی سانس چھوڑنے کے ساتھ ساتھ وہ یک گونہ تسکین بھی محسوس کرتا ہے۔ افسانے کا پس منظر ماسکو کی ایک رات کے واقعات پر مرکوز ہے۔ انداز بیانیہ ہے۔ ایوان پڑوویچ، ایک روحانی جلسے میں شامل ہونے کے اثرات کا ذکر کر رہا ہے۔ دراصل اٹھارہویں صدی میں تمام عالم اور خصوصی طور پر روس میں مختلف نوعیت کی خفیہ انجمنیں ہوا کرتی تھیں (گو آج بھی یہ اپنا وجود رکھتی ہیں)۔ سیاسی، مسلکی، مذہبی، مجرمانہ، غیر اخلاقی، روحانی اور ایسی ہی تمام قسم کی خفیہ انجمنوں کا تذکرہ ملتا ہے جس میں تمام عالم کے مختلف عقائد کے تحت یہ انجمنیں کام کرتی رہتی تھیں۔ افسانہ کا مرکزی کردار ایوان ایک ہولناک رات کا قصہ سناتا ہے کہ وہ کیسے ۱۸۸۳ء کے کرسمس کی رات ایک روحانی جلسے میں شریک تھا۔ کردار کے بیان سے اندازہ ہوتا ہے کہ وہاں روحوں کو بلایا جاتا ہوگا، اور ان سے لوگوں کے متعلق سوالات کیے جاتے ہوں گے۔ اور یہ روحیں مستقبل کی باتیں بتلاتی ہوں گی۔ (ہندوستان میں بھی یہ جلسے عرصہ دراز تک ہوتے رہے ہیں، جن کا ذکر اکثر آتا رہتا تھا۔ بیسویں صدی میں بھی ان کا تذکرہ

ملتا ہے) اس میں ایوان اپنے متعلق پنیوز کی پیش گوئی سے متاثر ہو کر بدحواسی کے عالم میں بھاگ کر جب گھر پہنچتا ہے تو اس کے ذہن میں روح کے آخری الفاظ ''کہ بس آج کی رات تیرا خاتمہ ہے'' گونج رہے تھے۔ اندھیرے کمرے میں روشنی کرتے ہی اسے کمرے کے وسط میں ایک تابوت رکھا ملتا ہے۔ وہ بدحواس ہو کر گھر سے بھاگ کھڑا ہوتا ہے اور مختلف خیالوں میں اُلجھا اپنے دوست کے گھر پہنچتا ہے۔ گھر مقفل ہے۔ تلاش سے گھر کی چابی باہری طاق میں مل جاتی ہے جب وہاں داخل ہوتا ہے تو وہاں بھی ایک تابوت رکھا ملتا ہے۔ یہ وہاں سے بھی بھاگ کر ایک دوسرے دوست کے گھر پہنچتا ہے۔ وہاں اس کا دوست بدحواسی کے عالم میں اوپری منزل سے بھاگتا نیچے ہی مل جاتا ہے۔ اس کے کمرے میں بھی ایک تابوت موجود ہے۔ پھر دونوں مشورہ کر کے عمارت کے گارڈ کو جگا کر ساری صورت حال کو سمجھنے کی کوشش کرتے ہیں۔ تابوت کو کھول کر دیکھنے پر وہاں کوئی لاش نہیں ملتی بس ایک لفافہ ملتا ہے جس میں ان کے دوست ایوان گودین کا خط رکھا ہے۔ اس میں تحریر ہے کہ چوں کہ مالی حالت خراب ہونے پر اس کا بھائی دیوالیہ ہو گیا ہے اس بنا پر دوسرے دن دوکان کا سارا سامان نیلام ہو جائے گا۔ اس لیے دوکان کے بہت سے تابوت دوکان سے نکال کر چپ چاپ دوستوں کے یہاں منتقل کیے جا رہے ہیں تا کہ کچھ اثاثہ بچ جائے اور پھر سے روزی کا ذریعہ بنے۔ ایک دو ہفتے میں یہ تابوت اُٹھا لیا جائے گا۔

ایک پُراسرار شروعات سے لے کر آخر تک اس کو برقرار رکھنے کی کوشش اور پھر آخر میں ایک ایسا انجام پیش کرنا کہ جس سے قاری پر طاری خوف ایک اطمینان کی سانس میں بدل جائے، اس مختصر افسانے کی جان ہے۔ اس طرح کے افسانے اس زمانے میں کثرت سے شائع ہو رہے تھے خاص طور سے حجاب کے افسانے۔ ظاہر ہے مولانا اپنے اخبار میں کچھ ایسے پُراسرار افسانے بھی شامل کر دیتے تھے کہ قاری کو ٹھوس مضامین کے ساتھ ساتھ تھوڑی سی ذہنی راحت بھی

پہنچائی جا سکے۔ لیکن سوال یہ ہے کہ مولانا نے اس کا پس منظر ہندوستان میں نہ رکھ کر روس میں کیوں رکھا؟ بنگال تو خود جادو گروں کا دیس کہلاتا ہے۔ ممکن ہے کہ افسانہ کسی روسی افسانے کی تلخیص ہو۔ یا وہ کسی روسی افسانے سے بے حد متاثر ہوئے ہوں۔ بہر حال اب اس ضمن میں وثوق کے ساتھ کچھ کہنا ممکن نہیں۔ کیوں کہ اردو افسانہ نگاری کی شروعات میں بیش تر افسانے اسی طرح دوسری زبانوں سے اردو کے قالب میں آئے تھے۔ دراصل مولانا آزاد کے ایسے افسانوں کو پڑھتے وقت نہ جانے کیوں اجنبیت کا احساس ہوتا ہے۔ اس کی خاص وجہ یہ بھی ہو سکتی ہے کہ یہ افسانے غیر اردو زبانوں سے مستعار یا ترجمہ ہیں۔ عموماً جو اچھے Adaptor یا ترجمہ نگار ہوتے ہیں وہ مستعار تو لیتے ہیں لیکن انھیں اپنی فنی چابکدستی سے اس طرح اپنی زبان میں گھلا لیتے ہیں کہ پڑھتے وقت لگتا ہے یہ تمام واردات و تصادمات سب ہماری زندگی کا حصہ ہیں۔ کوئی موڑ، کوئی واقعہ اجنبی نہیں لگتا، افسانے کی پوری فضا مانوس اور جانی پہچانی محسوس ہوتی، یہ کام مترجم بھی کرسکتا ہے اور افسانہ نگار بھی۔

۴۔ نپولین پر دوسرا حملہ:[۵]

اس مختصر ترین افسانے کے پس منظر میں مولانا نے حب الوطنی کے حوالے سے ایک جرمن نوجوان کے ان بے دھڑک اور پُر عزم جذبات کی منظر کشی کی ہے کہ جس نے نپولین کو صرف اس لیے قتل کرنے کا مصمم ارادہ کر لیا تھا کہ نپولین نے جرمنی پر حملہ کر کے اسے ایک طرح سے برباد کر دیا تھا۔ انگریزوں کی سخت گیر پالیسی کے تحت کسی اخبار/ رسالے میں حب الوطنی کے جذبات کا تذکرہ شاید براہِ راست پیش کرنا اور ہندوستانی پس منظر میں یقینی طور پر سرکاری ظلم وستم کا نشانہ بنائے جانے کی دعوت دینا تھا۔ اس لیے مولانا نے ہندوستانی عوام تک اپنی بات پہنچانے کی خاطر نپولین کے جرمنی کے حملے کے پس منظر میں وہاں کے مکین

ایک جرمن نوجوان کو مردانہ وار نپولین پر جان لیوا حملہ کرنے کی تصویر پیش کر کے اور نپولین اور نوجوان کے مکالموں کے توسط سے اس جذبے کا اظہار کیا ہے کہ وطن پر حملہ آور سے ملک کا بچہ بچہ کس قدر متاثر اور بدلہ لینے کی خاطر بے قرار ہے۔ جب کہ ہندوستان میں انگریز نہ صرف حملہ آور ہیں بلکہ پوری طرح قابض اور یہاں کے عوام کو اپنی لوٹ کھسوٹ سے تباہ و برباد کر رہے ہیں پھر بھی یہاں حب الوطنی کا ایسا پُرعزم جذبہ مفقود ہے۔ یہ افسانہ بالواسطہ اس جذبہ کو تحریک دینے کے مترادف تھا لیکن انگریزی سامراج کے قانون سے دامن بھی بچانا ضروری تھا۔

یکم مئی ۱۸۰۹ء میں آسٹریا میں نپولین جنگ کر رہا تھا جو جرمنی سے ملا ہوا خطہ تھا۔ ۲۳ر اکتوبر کو جب فتح کے جشن کے سلسلے میں نپولین فوجی پریڈ کا معائنہ کر رہا تھا تو ایک نوجوان اچانک نکل کر نپولین کی جانب بڑھا۔ اس پر مارشل بریز نے اُسے روک لیا۔ اُسے واپس کرنے کی کوشش کے باوجود وہ آگے بڑھنے سے نہیں رُکا تو اسے گرفتار کر لیا گیا۔ مارشل نے اس کی تلاشی لی تو اس کی جیب سے ایک خنجر سفید کاغذ میں لپٹا ملا۔ مارشل کی پوچھ تاچھ کا جواب دینے سے نوجوان نے منع کر دیا اور کہا کہ نپولین کے سامنے ہی وہ کسی بات کا جواب دے گا۔ اس کو جب نپولین کے سامنے پیش کیا گیا اور پھر اُن میں جو مکالمہ ہوا اُس کا ماحصل تھا کہ یہ نوجوان جرمنی کا باشندہ تھا۔ عمر اٹھارہ سال تھی۔ اپنے خنجر سے وہ نپولین کو قتل کرنا چاہتا تھا۔ وجہ اس کی یہ تھی کہ نپولین نے اس کے وطن جرمنی کو برباد کر دیا تھا۔ وہ نپولین کا قتل کر کے صرف جرمنی کو ہی نہیں بلکہ پورے یورپ کو اس کے شر سے نجات دلانا چاہتا تھا۔ اس نے قبول کیا کہ اس نے نپولین کو دیکھا نہیں تھا اور اسے قتل کرنے کا خیال نہیں تھا۔ مگر اپنے ملک کی تباہی نے اُسے بے قرار کر دیا تھا۔ ڈاکٹر کو بُلوا کر اس کے دماغ کی جانچ کرائی جاتی ہے تو وہ تندرست اور صحیح الدماغ ثابت ہوا۔ نپولین اسے سمجھانا چاہتا تھا اور معاف کرنا بھی۔ نپولین نوجوان کی محبوبہ (جس کی تصویر اس کی

جیب سے برآمد ہوئی تھی) کا حوالہ دیتا مگر وہ تیار نہیں ہوا اور معافی کے بعد بھی وہ قتل کرنے کے عہد پر قائم تھا۔ انجام کار اس کو موت کی سزا دے دی جاتی ہے۔

مولانا کے ذہن میں وہ کون سے عوامل تھے جن کی بنا پر یہ حب الوطنی کی داستان عالم وجود میں آئی تھی۔ ممکن ہے کہ مولانا کی نگاہ سے کوئی قدیم تاریخی کتاب فرانس میں نپولین کی مہموں سے متعلق گزری ہو جس نے اس افسانے کو جنم دیا۔ کیوں کہ یہ ہندوستان میں انگریزی سامراجیت کے پس منظر میں حب الوطنی کے جذبات کو جگانے کا ایک طریقہ ہوسکتا تھا، یا پھر ہندوستان میں جنگ آزادی کی دبی دبی لہر کو مہمیز کرنے کی خاطر اس کی تخلیق ہوئی ہو۔ بہر حال جذبہ حب الوطنی سے سرشار ایک جرمن نوجوان اور نپولین کے مکالمے سے تو یہی تاثر دینے کی کوشش مولانا نے کی ہے کہ آج کے موجودہ منظرنامے پر اگر نگاہ ڈالیں تو نپولین کو نہیں لیکن اسرائیلی توسیع پسند ذہنیت کا نظارہ مشرق وسطیٰ میں ہمارے سامنے ہے۔ جہاں اس ملک نے فلسطینی، سیریائی اور لبنانی سرزمین پر غاصبانہ قبضہ کر رکھا ہے اور فلسطینی عوام کا جذبۂ حب الوطنی حماس اور حزب اللہ کی صورت میں اسرائیلی جارحیت کے خلاف ۵۰۔۶۰ سال سے نبرد آزما ہے۔ ماضی میں ان کو کبھی دہشت گردی کا نام نہیں دیا گیا تھا، لیکن ۹/۱۱ کے واقعے کے بعد ان کو دہشت گرد تنظیمیں قرار دے دیا گیا اور ان کی حب الوطنی کو عالمی شرپسندی قرار دیا جا رہا ہے۔ ہندوستان میں انگریزی غلامی سے آزادی کے بعد بھی اس کے کچھ حصے پر پُرتگالیوں کا قبضہ تھا، جس کے خلاف پُرامن تحریکیں چلی تھیں، اور گوا، دمن دیو وغیرہ کو آزاد کرالیا گیا تھا۔ کیا اسے دہشت گردی کہا جاسکتا ہے؟ مولانا کا یہ مختصر افسانہ یقینی طور پر انگریزی اقتدار جبر وظلم کے خلاف ایک ادبی اور صحافتی تحریک تھی جس کا یقینی طور پر خاطر خواہ اثر پڑا ہوگا۔

یہاں ایک بات اور ذہن میں رکھنی ہوگی کہ بنگال میں انگریزوں کے تسلط سے بنگالی عوام کو انگریزی زبان سے واسطہ پڑا تھا جس کی بنا پر یہاں کے

دانش وروں کو غیر ملکی ادب میں آزادی کی تحریکوں کے متعلق پڑھنے کے مواقع میسّر آئے تھے۔ یہی سبب تھا کہ آزادی کی تحریک ہندوستان میں ان ہی دانش وروں کے ذریعہ پھیلی تھی۔ چاہے وہ سیاسی پلیٹ فارم ہو، یا سماجی اصلاح پسندی، یا ادب۔ مولانا کا تعلق بھی بنگالی معاشرے سے تھا۔ اس لیے ضروری تھا کہ وہ بھی اس سے متاثر ہوتے۔

۵۔ سودہ بنت عمارہ۔[۶]

مختصر ترین واقعہ جسے افسانوی انداز میں مولانا نے تحریر کیا ہے اسی طرح کا ایک اور افسانہ اروی بنت الحارث بھی اپنی نوعیت اور مضمون کے اعتبار سے حضور صلی اللہ علیہ وسلم کے بعد، خلافت راشدہ کے دور میں گزرنے والے واقعات پر مبنی ہے۔ امیر معاویہ شہنشاہیت کے جاہ و جلال والے انداز سے تخت خلافت پر جلوہ افروز تھے۔ یعنی یہ وہ وقت تھا کہ جب اسلام میں شہنشاہی دور شروع ہو رہا تھا۔ مولانا آزاد چوں کہ اسلامی تعلیمات سے بہرہ ور تھے اس کے علاوہ ان کا اخبار الہلال حُرّیت پسندی، سماجی اور سیاسی مسائل، تاریخی واقعات، شعروسخن سے وابستہ تھا جس میں مولانا کی شگفتہ بیانی، رومانیت، رنگین و جمالیاتی عبارت آرائی نے سحر انگیز فضا پیدا کردی تھی۔ اس کے ساتھ ان کا نظریہ مقصدیت بھی تھا اور وہ اردو ادب کے توسط سے اخلاق کی تربیت واصلاح پر زیادہ زور دے رہے تھے۔ اس بنا پر ایسے واقعات افسانہ نہ ہوکر حکایت کا درجہ اختیار کر رہے تھے۔ سرسید احمد خاں کی تحریر ''گزرا ہوا زمانہ'' بھی اسی زمرے میں شمار ہوتی ہے۔

مولانا، امیر معاویہ کے دربار کا تذکرہ کرتے ہیں جہاں سودہ بنت عمارہ جو حضرت علی علیہ السلام کی جانثاروں میں سے تھیں اور جنھوں نے جنگ صفین میں اپنے پُر جوش خطبوں اور رجزیہ اشعار سے شامیوں پر عرصۂ کارزار تنگ کردیا تھا۔ وہ اپنے قبیلے کی شکایات لے کر دربار میں پہنچتی ہیں۔ ایک معمولی بزرگ خاتون اسلامی

جذبہ حریت سے سرشار دربار شاہی میں بے جھجک سخت مخالفانہ خیالات کا اظہار کرتی ہیں۔ امیر کی نگاہ جب سودہ پر پڑتی ہے تو وہ بے اختیار سوال کر بیٹھتے ہیں۔ کیا تم وہی سودہ ہو جو صفین کی جنگ میں میری جماعت کے خلاف جوش وخروش سے اشعار سنا رہی تھیں۔ تو وہ جواب دیتی ہیں کہ میرا جیسا انسان نہ حق سے منھ موڑ سکتا ہے اور نہ جھوٹ بول کر معذرت کر سکتا ہے۔ یقیناً میں وہی ہوں۔ یہ پوچھے جانے پر کہ انھوں نے ایسا کیوں کیا تھا۔ سودہ کا جواب یہی تھا کہ علی علیہ السلام کی محبت اور اتباع حق کا تقاضہ یہی تھا۔ یہ پوچھنے پر کہ علیؑ نے اس کا کیا بدلہ دیا تو انھوں نے پچھلی باتوں کی یاد بے سود بتائی۔ امیر نے اس پر ناخوشی کا اظہار کیا تو سودہ کا جواب تھا کہ تمہارا نمائندہ والی نسر بن انطاء میرے آدمیوں کو مار ڈالے، میرا مال چھین لے اور مجھے گالیاں دے اور حضرت علی سے بے زاری کے لیے کہے۔ اسے معزول کرو اور ہمارے شکریے کے مستحق بنو۔ اس پر امیر نے انھیں دھمکایا کہ میں تمھیں سرکش اونٹ پر بٹھا کر ابن انطا کے پاس بھجوا دوں گا کہ تم کو سزا دے۔ اس پر برجستہ سودہ نے شعر پڑھا کہ جس کا مطلب ہوتا تھا کہ خدا کی رحمت اس کے جسم پر جسے قبر نے چھپا لیا ہے۔ وہ ہمیشہ حق کے ساتھ تھا اس کا نام حق اور ایمان کے ساتھ ہمیشہ جُڑا رہے گا۔ یہ سوال کرنے پر کہ وہ کون ہے۔ جواب ملا کہ علی علیہ السلام۔ اس سوال پر کہ علیؑ نے اس کے ساتھ کیا کیا تھا۔ جواب تھا کہ صدقہ وصول کرنے والے سے میرا جھگڑا ہوا اور میں شکایت لے کر امیر المومنین کی خدمت میں پہنچی تو وہ نماز کو کھڑے ہوئے تھے۔ مجھے دیکھا تو نماز چھوڑ دی۔ واقعات سنے تو رونے لگے۔ پھر آسمان کی جانب ہاتھ اُٹھا کر فرمایا کہ خدایا تو مجھ پر اور میرے اعمال پر گواہ ہے۔ انھیں تیری مخلوق پر ظلم کرنے کا حکم نہیں دے سکتا۔ پھر انھوں نے چمڑے کے ٹکڑے پر حکم نامہ لکھا اور مجھے پڑھنے کے لیے دیا اور اس شخص کو فوراً معزول کر دیا۔

امیر نے فرمایا کہ ابن ابی طالب نے تمھیں حکام پر جری بنا دیا۔ پھر حکم دیا کہ سودہ کا مال واپس کیا جائے اور ان کے ساتھ اچھا برتاؤ ہو۔ اس پر سودہ نے

اپنے قبیلے کے لیے سوال کیا۔ جس کے جواب میں انکار پر سودہ نے کہا کہ اگر انصاف عام نہیں ہے تو وہ اسے قبول نہیں کریں گی۔ مجبوراً امیر کو سودہ کی خاطر قبیلے کے لیے حکم جاری کرنا پڑا۔

مولانا اس مختصر ترین افسانے کے ذریعہ عہد نبوی اور خلافت راشدہ میں تربیت دیے گئے معاشرے اور اس کی بے باکیٔ اظہار کے حوالے سے عہد شہنشاہی کی شروعات میں جو اثرات، باقیات میں سے تھے اس کا حوالہ دے رہے تھے اور بالواسطہ طور پر انگریز حکمرانوں کے جبر و ظلم اور زبان بندی کے قانون کے متعلق ایک تمثیل پیش کر کے اپنے قاری کو عہد نبوی اور خلافت راشدہ کے نظام معاشرت کی طرف رجوع کرنا چاہتے تھے، ظاہر ہے کہ الہلال میں مولانا کے غور و فکر کے تحت جو کچھ لکھا جارہا تھا، چاہے وہ مضامین ہوں یا افسانے وہ دودھاری تلوار کی طرح تھے۔ ایک جانب مسلم عوام میں معاشرتی انحطاط پذیری، مایوسی، گمرہی ان کے دل پر مسلسل چوٹ کررہی تھی تو دوسری جانب ان کے سامنے انگریزی سامراجیت کی پھیلتی مادّی اور سیاسی گرفت انھیں بے چین کیے ہوئے تھی۔ ان افسانوں کے ذریعہ وہ ہندوستانی قوم کو مایوسی اور گمرہی سے نکالنا چاہتے تھے ساتھ ہی جبر سے نجات کے راستے دکھارہے تھے۔

۶۔ اروی بنت الحارث :ـ

جیسا کہ اوپر لکھا جاچکا ہے یہ افسانہ بھی خلافت راشدہ کے بعد کا پس منظر رکھتا ہے۔ جب شہنشاہیت اسلامی نظام کی جگہ لے رہی تھی، ایک سال حج کے موقع پر ضعیف العمر اروی بنت الحارث بن عبدالمطلب، امیر معاویہ بن ابی سفیان کے دربار میں حاضر ہوئیں اور انھوں نے امیر کو لعن طعن کیا جس پر دربار میں موجود عمرو بن العاص نے انھیں ڈانٹا۔ اس پر ان کو بھی لعن طعن سننی پڑی۔ اس کے بعد دوسرا شخص بولا۔ تو اسے بھی اروی نے کھری کھری سنائی، پھر امیر معاویہ کو عربی اشعار میں اس قدر بُرا بھلا کہا کہ امیر معاویہ نے اپنے درباریوں کو

ڈانٹا کہ انھوں نے خواہ مخواہ اروی کو مشتعل کیا، اور اروی سے کہا کہ پھوپھی جان آپ اپنی ضرورت بیان فرمائیں جس پر اروی نے چھ ہزار دیناروں کا تقاضا کیا۔ امیر معاویہ نے منظور کرتے ہوئے سوال کر دیا کہ اگر حضرت علیؓ زندہ ہوتے تو یہ رقم ہرگز قبول نہ کرتے۔ آروی کا جواب تھا کہ یہ سچ ہے وہ امانت دار تھے۔ خدا کے حکم پر چلتے تھے میں تو اپنا حق مانگتی ہوں خیرات نہیں۔ پھر اشعار میں انھیں بُرا بھلا کہنے لگیں، مجبور ہو کر امیر معاویہ نے چھ ہزار دینار دلائے اور آئندہ مدد کا وعدہ کیا۔

بہ ظاہر یہ ایک واقعہ کی تصویر ہے جو اسلام میں شہنشاہیت کے داخلے کے عمل میں واقع ہوا تھا۔ اسلام میں سرِ عام خلیفہ کو بھی عام آدمی اس کی خامیوں پر للکار سکتا تھا۔ جب کہ شہنشاہیت میں یہ ممکن نہ تھا چوں کہ اسلامی معاشرہ خلافت راشدہ کے اصولوں سے تیار کیا گیا تھا جہاں برابری کے علاوہ آزادیٔ رائے کا پورا خیال رکھا گیا تھا۔ اسی لیے اس معاشرے کے تربیت یافتہ عوام شہنشاہیت کی شروعات میں بھی اسی طرح پیش آتے تھے۔ اس حکایت کو افسانوی رنگ دے کر مولانا کا نظریہ جہاں مسلمان قوم کو ان مثالوں کے ذریعہ حق پرستی کی جانب رجوع کرنا تھا وہیں ان کے اندر موجود انتشار کی جانب اشارہ کر کے انھیں متحد ہونے کی جانب مائل کرنا تھا جو ۱۸۵۷ء کے ناکام انقلاب کے بعد مایوسی کا شکار تھی۔

۷۔ چڑیا۔ چڑے کی کہانی:

یہ افسانہ فنی طور پر چُست درست اور اس دور کی ایک نمایاں تخلیق ہے۔ مولانا جب احمد نگر کے قلعے میں اسیر تھے تب یہ تخلیق پایا تھا۔ یہ غبار خاطر میں شامل ہے جس کی اشاعت ۱۹۴۶ء میں ہوئی تھی۔ پھر اس کو مالک رام نے مرتب کر کے ساہتیہ اکادمی نئی دہلی سے ۱۹۶۱ء میں اور اس کا دوسرا ایڈیشن ۱۹۸۳ء میں شائع کروایا تھا۔ اس کہانی کا پس منظر مولانا کی اسیری کے اس کمرے کے تذکرے پر منحصر ہے

جہاں قلعہ کی پرانی عمارت میں گوریوں نے گھونسلے بنا رکھے تھے اور ان گھونسلوں کو بنانے کے عمل میں تمام دن یہ چڑیاں تنکے چُن چُن کر باہر سے لاتی تھیں اور ان کو سجانے کے عمل کے دوران وہاں کوڑا پھیلا دیتی تھیں۔ مولانا نے یہاں بسیرا کرنے والی چڑیوں کی حرکات کا بغور مطالعہ کرکے یہ شہ پارہ ترتیب دیا تھا۔ لیکن یہ محض چڑے اور چڑیا کی کہانی نہیں ہے۔ مولانا نے بڑی خوب صورتی اور پرکاری سے چڑیا کے ایک نومولود بچّے کی پہلی اُڑان اور پھر گر کر بے حس و حرکت ہو جانے اور پھر دھوپ کی ایک کرن کا کمرے کے اندر آنا جس کی گرمی سے اس نیم مردہ چڑیا کے بچّے میں ایک عظیم تبدیلی کا ذکر کرتے ہوئے جو نتائج افسانے کے آخر میں بیان کیے ہیں وہ بالواسطہ ہندوستانی عوام کے نوجوان طبقے کے لیے ایک واضح اشارہ ہے، جو انگریزی قید و بند میں رہتے ہوئے ایسی خوب صورت کہانی کے ذریعہ پہنچایا جارہا ہے جس پر قدغن لگانا انگریزوں کے لیے ممکن نہ تھا۔ یہاں مولانا کی تحریر سے کچھ اقتباسات پیش کرنا ضروری ہوگا تاکہ مولانا کے پیغام کا تجزیہ کیا جاسکے۔ وہ تحریر کرتے ہیں:

> ’’اس کے پر گرے ہوئے آنکھیں حسب معمول بند تھیں۔ اچانک کیا دیکھتا ہوں کہ یکا یک آنکھیں کھول کر ایک جھرجھری لے رہا تھا۔ پھر گردن آگے کرکے فضا کی طرف دیکھنے لگا۔ پھر گرے ہوئے پروں کو سکیڑ کر ایک دو مرتبہ کھولا اور بند کیا اور پھر ایک مرتبہ جست لگا کر اُڑا۔ تو یہ تیر کی طرح میدان میں جا پہنچا، اور پھر ہوا کی طرح فضا میں اُڑ کر نظروں سے غائب ہوگیا۔‘‘

آگے لکھتے ہیں:

> ’’کہاں تو بے حالی اور درماندگی کی یہ حالت کہ دو دن تک ماں سر کھپاتی رہی مگر زمین سے بالشت بھر بھی اونچا نہ ہوسکا اور کہاں

آسماں پیمائیوں کا یہ انقلاب انگیز جوش کہ پہلی اُڑان میں عالم و
حدود قیود کے سارے بندھن توڑ ڈالے اور فضا کی لامتناہی کی
ناپیدا کنار وسعتوں میں گم ہوگیا۔''

ایک ننھے سے چڑیا کے بچّے کی فطری جبلّت اور کمزوری اور چوٹ کھائے جسم کے باوجود روشنی کی ایک کرن سے بیدار ہوکر آسمانوں کی وسعتوں میں اڑان بھرنے کی بات کہہ کر مولانا ہندوستانی عوام پر انگریزی جبر واستعداد سے چور نوجوانوں کو ایک نئی روشنی دکھا رہے تھے اور اشارتاً انھیں بتا رہے تھے کہ ایک چڑیا کا بچہ جب اُڑان لیتا ہے تو وہ اپنی فطری جبلّت کا مظاہرہ کرتا ہے۔ تم بھی نامرادی اور مایوسی کی فضا سے نکلو اور اپنی قوتِ ارادی اور قوتِ بازو کو سمجھو اور عمل پیرا ہوجاؤ۔ جب چڑیا کے بچّے کو آزادی پیاری ہے تو تمھیں کیوں نہیں؟ مولانا اس سلسلے میں مزید وضاحت کرتے ہوئے تحریر فرماتے ہیں:

''اس چڑیا کے بچّے میں اُڑنے کی استعداد اُبھر چکی تھی۔ وہ
اپنے کنج نشیمن سے نکل کر فضاءِ آسمانی کے سامنے آ کھڑا ہوا تھا
مگر ابھی تک اس کی خودشناسی کا احساس بیدار نہیں ہوا تھا۔ وہ
اپنی حقیقت سے بے خبر تھا۔ ماں بار بار اشارہ کرتی تھی۔ ہوا کی
لہریں بار بار پروں کو چھوتی ہوئی گزر جاتی تھیں۔ زندگی اور
حرکت کا ہنگامہ ہر طرف سے آ آ کر بڑھاوا دیتا تھا۔ لیکن اس
کے اندر کا چولہا کچھ اس طرح ٹھنڈا ہو رہا تھا کہ باہر کی کوئی گرم
جوشی اسے گرم نہیں کرسکتی تھی۔''

مولانا اس نکتے پر مزید زور دیتے ہوئے رقم طراز ہیں:

''لیکن جوں ہی اس کی سوتی ہوئی خودشناسی جاگ اُٹھی اور
اسے اس حقیقت کا عرفان حاصل ہوگیا کہ میں اُڑنے والا پرندہ
ہوں۔ اچانک قالب بے جان کی ہر چیز ازسرنو جاندار بن

گئی۔ وہی جسم زار جو بے طاقتی سے کھڑا نہیں ہوسکتا تھا۔ اب سروقد کھڑا تھا۔ وہی کانپتے ہوئے گھٹنے جو جسم کا بوجھ بھی سہار نہیں سکتے تھے اب تن کر سیدھا ہوگئے تھے۔ وہی گرے ہوئے پَر جن پر زندگی کی کوئی تڑپ دکھائی نہیں دیتی تھی، اب سمٹ سمٹ کر اپنے آپ کو تولنے لگے تھے۔ چشم زدن کے اندر جوش پرواز کی ایک برق دار تڑپ نے اس کا پورا جسم ہلا کر اُچھال دیا اور پھر جو دیکھا تو ماندگی اور بے حالی کے سارے بندھن ٹوٹ چکے تھے۔"

پھر تحریر کرتے ہیں:

"لیکن جوں ہی اس کے اندر کا عرفان جاگ اُٹھا اور اسے معلوم ہوگیا کہ اس میں چھپی ہوئی حقیقت کیا ہے تو پھر چشم زدن کے اندر سارا انقلاب حال انجام پا جاتا ہے اور ایک ہی جست میں حضیض خاک سے اُڑ کر رفعت افلاک تک پہنچ جاتا ہے۔"

پورے افسانے میں جس طرح باریکی سے چڑیا چڑے کی حرکات کا تذکرہ درج ہے وہ بظاہر ایک رپورتاژ محسوس ہوتا ہے اور ایسا لگتا ہے کہ اس طرح مولانا نے اس کے انجام کی خاطر جو مستحکم فضا تیار کی ہے وہ آخر میں اشارتاً اس چڑے کے ننھے سے بچّے کی اُڑان کو لے کر ہندوستان کے نوجوان طبقے کی خاطر ایک مشعل راہ بن جاتی ہے۔ لیکن اس تمام بیان میں فن افسانہ نگاری کو ملحوظ رکھتے ہوئے مولانا کا شگفتہ قلم جو خوب صورتی بکھیرتا ہے وہ ایک ادبی کاوش ہے جس سے زور بیان پُر اثر، بامعنی اور خوب صورت ہو جاتا ہے۔

یہاں یہ ذکر بھی ضروری ہوگا کہ اکثر افسانہ نگاروں نے بعد میں چڑیوں کے موضوع پر افسانے تخلیق کیے ہیں مثلاً ازبکستان کے افسانہ نگار رشید شروف نے

چڑیا کو لے کر جو کہانی تحریر کی اس میں اس کو علامت بنا کر اپنی بات کہنے کی کوشش کی ہے۔ اپنی کہانی میں وہ کہتا ہے کہ ایک بارش میں بھیگی چڑیا کو وہ جب پکڑنے کی کوشش کرتا ہے تو اُس کی ماں اُسے ڈانٹتی ہے کہ اُسے مت پکڑو۔ وہ پہلے ہی آفت زدہ ہے۔ بھیگنے کے بنا پر اُڑ نہیں سکتی۔ پر خشک ہو جائیں گے تو اپنے آپ اُڑ جائے گی۔ عرصہ گزر جاتا ہے، ماں بیمار پڑتی ہے تو اُسے اپنے پاس شہر میں علاج کے لیے لے جاتا ہے۔ ماں ایک دن کہتی ہے کہ میں شہر میں مرنا نہیں چاہتی۔ وہ ماں کو بچپن کی یاد دلاتا ہے اور کہتا ہے کہ ماں تم ایک گیلی چڑیا کی طرح ہو۔ ٹھیک ہو جانا تو گاؤں میں اُڑ جانا۔ ماں کا چہرہ مسرّت سے کھل جاتا ہے لیکن ایک دن ایسا آتا ہے جب وہ اپنی آخری اُڑان کی تیاری کر رہی ہوتی ہے۔ وہ مر جاتی ہے۔ اسے گاؤں میں دفن کیا جاتا ہے۔ اس وقت تیز بارش ہو رہی ہوتی ہے اور تمام چڑیاں درختوں کے پتوں میں چھپی خاموش ہوتی ہیں۔

اسی طرح کشمیر کے ایک افسانہ نگار دیپک بدکی نے اِسی پس منظر میں ایک کہانی تحریر کی ہے۔ غرض کہ یہ چھوٹی چھوٹی چڑیاں جو خصوصاً قصبات اور دیہات میں گھروں یا پرانی عمارتوں میں بسیرا کرتی ہیں۔ جب بھی انسانی توجہ کا باعث بنتی ہیں تو عملِ پیہم کی کہانی کا جنم ہوتا ہے اور خصوصی طور پر ان کو علامت کے طور پر استعمال کر کے خوابِ غفلت میں مبتلا لوگوں تک بات پہنچائی جاتی ہے۔

۸۔ شہید رسم:

ہندوستانی سماج میں پھیلی رسم پر چوٹ ہے کہ لڑکیوں کی شادی پر ایک مخصوص رقم کی ادائیگی کی جائے۔ یہ رسم عموماً غریب لڑکیوں کے لیے باعث ذلت اور ان کے والدین کے لیے باعثِ تباہی ثابت ہو رہی تھی۔ یہ آج بھی پورے ہندوستان میں اس قدر عام ہے کہ لڑکیاں شادی کے بعد اسی لین دین کی بنا پر جلا دی یا پھانسی پر لٹکا دی جاتی ہیں۔ یا وہ خودکشی پر مجبور ہو جاتی ہیں۔ حالاں کہ ہندوستان میں

اس سلسلے میں بہت سے قوانین ہیں۔ لیکن یہ قبیح رسم سماج میں ایک سمِ قاتل کی طرح موجود ہے۔ اس میں عموماً طلاق تک نوبت پہنچتی ہے یا پھر وہی انجام ہوتا ہے جس کا ذکر ہوا ہے۔ مذکورہ افسانہ بہت سادہ سا ہے۔ غریب خاندان کی معصوم لڑکی کو پتہ چلتا ہے کہ اس کے والدین اس کی شادی کسی اونچے گھرانے میں کرنے کی فکر میں ہیں۔ جس کا مطلب صاف ہے کہ وہ زمین اور مکان فروخت کر کے یا گروی رکھ کر روپیہ حاصل کریں اور خود لڑکی کی شادی کے بعد فقیر و محتاج ہو جائیں۔ لڑکی کے سامنے دو ہی راستے تھے کہ یا تو وہ اپنی جوانی کی اُمنگوں کے واسطے ماں باپ کو فقیر بنا دے یا خود کو ختم کر دے۔ نتیجہ ظاہر ہے کہ لڑکی خود کو قربان کر دیتی ہے اور جل کر جان گنوا دیتی ہے۔ مرنے سے پیش تر ایک خط ضرور چھوڑ جاتی ہے کہ میں اس بدترین رسم کی خاطر خود کو قربان کر رہی ہوں۔ یہ آگ کا شعلہ جو میرے جسم سے اُٹھے گا اگر خدا نے چاہا تو تمام ہندوستان میں بھڑک اُٹھے گا اور اس رسم کو بالآخر جلا کر چھوڑے گا۔

ایسا قیاس کیا جاتا ہے کہ یہ افسانہ یقینی طور پر کسی اخباری خبر سے متاثر ہو کر مولانا کے ذہن میں ایک شعلے کی طرح لپکا ہوگا اور انھوں نے اسے قلم بند کر دیا۔ دراصل ۱۹۱۴ء سے لے کر آج اکیسویں صدی تک اس شہید رسم کی قربانی کو اس مردم آزار سماج نے شاید قبول نہیں کیا اور نہ ہی کسی مصلح قوم نے اس اذیت ناک رسم کو ختم کرنے کے لیے کوئی طاقت ور تحریک چلائی۔ زمانہ جس قدر اخلاقی قدروں کو معاشی قدروں میں تبدیل کرتا گیا یہ معصوم اور مقدس شادی کا رشتہ بھی ایک کاروباری صنعت اختیار کرتا چلا گیا۔ بدقسمتی سے آج کے ہندوستانی معاشرے میں لڑکی کا جل کر جان دینا شادی کے بعد شروع ہوتا ہے یا تنگ آ کر خودکشی یا اسے مار کر خودکشی کے ناٹک کی طرح کھیلا جا رہا ہے۔ مگر کوئی اس جانب توجہ دینے والا نہیں ہے۔ دو صدیاں گزرنے کے بعد بھی صورت حال جیوں کی تیوں ہے۔ مولانا کا یہ افسانہ جذباتی اور جلتے ہوئے مسئلے کی جانب

ایک بھرپور اشارہ ہے۔

۹۔ قمار باز:

بہ ظاہر واقعات کی مناسبت سے بے حد مختصر افسانہ ہے جو ایک لااُبالی جواری کے گرد بُنا گیا ہے۔ وہ اپنی پسند کی شادی کرتا ہے لیکن کچھ عرصہ کے بعد اسے نہ تو بیوی سے محبت اور رغبت رہتی ہے اور نہ ہی معصوم بچے سے۔ اس کی ساری دلچسپی جوئے بازی میں مرکوز ہو چکی تھی۔ اس کے بیوی بچے دو روز سے بھوکے ہیں۔ اس کو ان کے لیے روٹی کی فکر نہیں۔ وہ قمار خانے جو کھیلنے کی خاطر چل دیتا ہے۔ تمام دن اور رات اس کی واپسی کا انتظار کر کے بیوی بچے کو لے کر اس کی تلاش میں قمار خانے جاتی ہے تو پتہ چلتا ہے کہ اسے پولیس پکڑ کر لے گئی ہے۔ جب وہ جیل پہنچتی ہے تو اس کو تلاش کرتی ہے۔

مولانا کے قلم نے اس مختصر افسانے میں زورِ بیان سے ایسا ماحول پیدا کر دیا ہے جو انسانی ہمدردیوں کو اُبھارتا ہے۔ ایک سنگ دل قمار باز (ایک محبت کرنے والے انسان میں جوئے بازی کے شوق نے یہ سنگ دلی پیدا کر دی ہے) کس طرح اپنی محبوب بیوی اور بچے کی بھوک پیاس کو نظر انداز کر کے جوئے خانے جا پہنچتا ہے اور دوسرا پہلو اس کی محبت کرنے والی بیوی کا ہے کہ وہ بھوک سے زار و نزار اپنے بچے کو لیے اس کی تلاش میں ماری ماری پھر رہی ہے مگر کیوں؟ مولانا یہاں اس غریب مصیبت زدہ عورت کی سوچ کے حوالے سے بات کہہ کر افسانہ ختم کر دیتے ہیں۔ اس طرح سماج میں جوئے بازی کی لت کے پسِ پُشت چھپے اس غیر انسانی جرم کا بھرم کھل جاتا ہے جو انسان کو اپنی تمام تر سماجی ذمہ داریوں سے بے گانہ بنا دیتا ہے اور اس کی نگاہ بس جوئے میں ہار اور جیت پر مرکوز ہو جاتی ہے۔

زیرِ مطالعہ افسانوں کا مجموعی تاثر ان کی اشاعت کے وقت کیا رہا ہوگا؟ یہ تو بتانا مشکل ہے لیکن یہ بات بخوبی محسوس کی جا سکتی ہے کہ وہ دور معاشرے کی اصلاح کی جانب غالب رُجحان رکھتا تھا۔ اسی لیے نہ صرف مولانا بلکہ دیگر اہلِ علم نے

ایسے ہی اصلاحی افسانے تحریر کیے تھے۔ مولانا کے ان مختصر افسانوں کا پس منظر بھی اصلاحی ہے۔ خصوصی طور پر ''شہید رسم'' افسانہ گوکہ ۱۹۱۴ء کی تخلیق ہے۔ لیکن اس ہولناک داستان کے اثرات آج کل کے معاشرے میں اسی طرح قائم ہیں اور سماج کی مادّیت پسند سوچ نے اس میں نئے نئے زاویے پیدا کر دیے ہیں۔ مگر نام نہاد سماج کے ٹھیکے داروں نے آج تک اس کی اصلاح کی جانب توجہ نہیں دی۔ حالاں کہ حکومتوں نے بار بار ایسے قوانین بنائے ہیں کہ جن سے ایسے واقعات پر قابو پایا جاسکے۔ لیکن ان پر عمل کے فقدان نے ان کو کاغذوں تک محدود کر دیا ہے۔

مولانا کے اس ادبی پہلو کے تذکرے کے ساتھ اگر اُنیسویں صدی کے آخر کے مصلح قوم اور مدبّر اہلِ قلم پر نگاہ ڈالیں تو ہمیں سرسید، حالیؔ، شبلیؔ، محمد حسین آزادؔ اور نذیر احمد ایسے لوگ ملتے ہیں جو اپنی انفرادیت کے ساتھ اس عہد کے روحِ رواں تھے اور بیش تر کی سوچ کے دھارے سرسید کے ادبی نظریات اور مسلک فکر سے مل جاتے تھے۔ یا یوں کہا جائے کہ اصلاحی دور کے یہ ارتقائی پہلو تھے۔ حالاں کہ ان حضرات کی انفرادیت کبھی کبھی مختلف اور مخالف رُخ اختیار کر لیتی تھی۔ لیکن جہاں تک زبان اور ادب کے ارتقا، اس کے افادی پہلو اور مقصدی نقطۂ نظر کا تعلق ہے، ہر دور ارتقا میں تضادوں سے گزرتا ہے اور اس عمل میں نئے نئے زاویے غور و فکر کی بنا پر پیدا ہوتے ہیں۔ وہی ارتقا کے باعث ہوتے ہیں۔

مولانا ابوالکلام آزاد کی افسانہ نگاری کے جذبے کے پس منظر میں ہمیں یہ پہلو نظر آتا ہے کہ ان کا مقصد ادب کی ہر ایک صنف میں اپنے اصلاحی اور تعمیری نظریات کی تبلیغ ہی تھا۔ اس لیے انھوں نے افسانہ نگاری کو بھی اپنا طریقۂ کار بنایا۔ پھر اخبار ''الہلال'' میں مختلف النوع موضوعات پر بھی کچھ پیش کرنا ایک ضروری امر تھا تاکہ قارئین کی غور و فکر کو مختلف طریقوں سے مہمیز کیا جاسکے اور ٹھوس و فکر انگیز ادبی و سیاسی مضامین کے درمیان چھوٹے چھوٹے قصوں کی بدولت چند لمحے ایسے بھی قاری کو مل سکیں کہ وہ ان مختصر ترین افسانوں کے مطالعے سے ایک طرح کے ذہنی

سکون کا احساس کر سکیں۔ ان کے یہ افسانے فنی نقطۂ نگاہ سے بھلے ہی معیار پر پورے نہیں اُترے ہوں پھر بھی اس کے چند افادی پہلو ضرور ہیں یعنی مولانا آزاد ان افسانوں کے ذریعے ملّت اور قوم کو ایک پیغام ایک سبق دینا چاہتے ہیں جس سے ہماری غافل قوم بیدار ہو سکے اور اپنے طرزِ عمل کو بدلے اور کم مائیگی کے احساس سے آزاد ہو۔ یہ تو کہانی کی مقصدیت کی بات تھی لیکن اسلوب کے اعتبار سے بھی ان افسانوں کے بعض بعض پہلو ایسے ہیں جنھیں ہم نظرانداز نہیں کر سکتے مثلاً اُن کے یہاں جو زور یا قوتِ اظہار ہے وہ بہت کم افسانہ نگاروں کو میسّر ہے۔ ان کی زبان میں جو جاہ و جلال ٹپکتا ہے اس کا اندازہ مکالموں سے لگایا جا سکتا ہے، کچھ افسانوں میں نہ صرف ڈرامائی عروج و زوال ہے بلکہ مکالمے بھی طنطنہ خیز ہیں (مثلاً مقدس فرض، ماں کی محبت) یہ وصف آغا حشر کے بعد شاید کسی ڈراما نگار کے یہاں بھی نہیں ملتا۔

مولانا آزاد کے فن پاروں اور ان کے فنّی ابعاد کا مطالعہ کرنا دراصل ایک تجربے سے گزرنے کے مترادف ہے، جو بیش از بیش خوش گوار بھی ہے اور کبھی کبھی ناخوش گوار بھی۔ میں اس احساس کو قارئین کی جانب سے تو نہیں کہہ سکتا کہ استحقاق نہیں رکھتا مگر تجزیہ نگار کی حیثیت سے یہ کہہ سکتا ہوں کہ افسانے میں ان دونوں تاثرات کا اُبھرنا بھی فنّی وصف ہے، اور ہمیں ان اوصاف کی روشنی میں ان کے افسانوں کی معنویت اور نئی تعبیر تلاش کرنے کی کوشش کرنی چاہیے۔ مولانا آزاد کے ان افسانوں کے تئیں ایک اعتراض عام ہے کہ دورِ حاضر میں ان کی معنویت معدوم ہو چکی ہے لہٰذا ان کی تعبیریں ڈھونڈنا کارِ زیاں ہے۔ کہیں کہیں راقم الحروف کو بھی یہ دقت ضرور محسوس ہوئی مگر آخرش اس نتیجے پر پہنچا کہ تخلیقی فن پارے زماں و مکاں کے قیود سے ماورا ہوتے ہیں۔ ان کی داخلی قوت انھیں زندہ رکھتی ہے۔ اکثر دروں بیں بھی اس قوت کے مشاہدے سے چُوک جاتے ہیں۔ مگر قوت بطور خاص داخلی قوت (Energy) ہے جو منتقل تو ہو سکتی ہے مگر مٹ نہیں سکتی۔ اگر ہم مولانا آزاد کے ان

افسانوں کو Energy سمجھ لیں تو کیا مضائقہ ہے۔

حواشی:

1&2 The basis of Douglas' contention about Azad's habitual sexual indulgences in his youth is Sayyid Sulaiman Nadwi's letter of 21 February, 1914 addressed to Azad which condemned him as a hypocrite a plagiarist and a reprobate.[134] Nadwi was staying with Azad in Calcutta to assist him in the editing of Al-Hilal. He saw Azad from close quarters and found him leading a sinful life contrary to the injunctions of Islam. Nadwi laments that regrettably Azad showed no trace of the influence of his family's religious life on his personality; so his claims of being a true votary of Islam were pretentious.

In his dignified reply which reflected his nobility of mind, Azad confessed with frankness his failings as a human being. To the charge that he was addicted to drinking alcohol, Azad said that drinking was a minor affair as compared to the serious misdeeds to which he had been driven by his youthful indiscretions. Azad wrote:

"I am not an abstemious man of saintly life... I used to drink. Why single out drinking? I did every kind of hateful deed.[135]

Maulana Azad: Early life, V.N. Dutt 1990, P.23-24

۳۔ دراصل یہ دونوں عنوانات زیادہ مناسب نہیں ہیں کیوں کہ ان سے افسانہ کا مرکزی خیال اُجاگر نہیں ہو پاتا ہے۔

۴۔ ۱۲/اگست ۱۹۲۷ء کے ''الہلال'' میں شائع ہوا۔

۵۔ ۲۸/اگست ۱۹۲۷ء کے ''الہلال'' میں شائع ہوا۔

۶۔ ۲۸/اگست ۱۹۲۷ء کے ''الہلال'' میں

۷۔ الہلال شمارہ نمبر:۴، نومبر ۱۹۲۷ء

مصنف کی دوسری کتابیں

پریم چند ---- ایک نقیب	پہلا ایڈیشن	۱۹۸۷ء
	ہندی ایڈیشن	۱۹۹۶ء
	اردو، دوسرا ایڈیشن	۱۹۹۹ء
اردو افسانہ ترقی پسند تحریک سے قبل	پہلا ایڈیشن	۱۹۹۱ء
	دوسرا ایڈیشن	۲۰۰۹ء
نثری داستانوں کا سفر	پہلا ایڈیشن	۱۹۹۵ء
	دوسرا ایڈیشن	۲۰۱۱ء
اردو فکشن: تنقید اور تجزیہ		۲۰۰۳ء
یگ پرورتک- پریم چند (ہندی)		۲۰۰۹ء
اردو کا افسانوی ادب (تحقیقی اور تنقیدی مضامین)		۲۰۱۰ء

ترتیب و تدوین

سارک ممالک میں مُعاصر افسانہ (شعبۂ اردو، علی گڑھ) ۲۰۰۵ء

متن کی قرأت ۲۰۰۷ء

قرۃ العین حیدر (آرٹس فیکلٹی، علی گڑھ مسلم یونیورسٹی، علی گڑھ) ۲۰۰۸ء

زیر طبع

شاعری: تنقید اور تجزیہ

راہِ مضمونِ تازہ بند نہیں

قدیم منظوم و منثور کہانیاں: تحقیقی و تنقیدی مطالعہ

AFSANVI ADAB KI NAI QIRAT

Prof. Saghir Afraheim